

# Práxis artística e utopia concreta em Graciliano Ramos

BENJAMIN ABDALA JUNIOR

Os romances de Graciliano Ramos<sup>1</sup> organizam-se em torno da aspiração do escritor pela totalidade. Em um mundo fragmentado, onde a práxis social levava suas personagens e narradores a um registro parcelar do universo ficcional, as marcas do autor, subjacentes a essas formas de representação, contextualizam-nas num campo sociocultural que se pretende concreto, objetivo. Essa contextualização, entretanto, não deixa de trazer as marcas (subjetivas) de quem aspira por um mundo mais amplo, um mundo de quem não aceita as coisas como elas se configuram para suas personagens e narradores (todos emparedados), sem descartar as marcas do discurso sociocultural de seu tempo como referência. Um contexto de carências, diríamos, delimitado pelo *campo situacional* da práxis de cada um desses atores sociais, por onde penetram as aspirações do escritor pelas formas de plenitude.

---

Aceita-se acriticamente o que  
vem de fora, como objetos a  
serem venerados.

---

Essa delimitação simbólica dentro de um campo, que se imagina determinante para o registro “concreto” do real ficcional, pode ser observada logo no início dos romances de Graciliano Ramos. Nas situações iniciais aparecem tensões, que se relacionam com as que aparecerão no final dessas narrativas, e que delimitam o campo situacional a que nos referimos. São tensões dialéticas que se fecham no horizonte desse campo. Aparentemente, nada poderia ser diferente: o campo tem suas leis, obriga os atores sociais que dele participam a práticas típicas, determinadas. Entretanto, ao se conformar – em sua dimensão maior, ou na reprodução parcial (que reproduz o mesmo modelo de pensamento/ação) – esse campo mostra-se instável pela dimensão do desejo implícito de Graciliano Ramos. Mostra-se um campo instável, problemático, pelo so-

nho do escritor. Como dissemos, trata-se de um sonho por uma totalidade diferente, uma totalidade diferente do círculo concêntrico que enreda os João Valério, os Paulo Honório, os Luís da Silva, os Fabiano.

## UMA PRÁTICA ANTROPOFÁGICA

João Valério, em *Caetés*, começa como um “devorador” ao dar, sem maiores explicações para o leitor, “dois beijos no cachaço” de Luísa,<sup>2</sup> logo no segundo parágrafo do romance. Inicia, assim, uma prática antropofágica – de “devoração” simbólica de personagens – enquanto procurava escrever o seu livro sobre os antropófagos índios caetés. Ao final do romance ele se conscientiza dessa prática, mas não vê como poderia ser diferente:

Um caeté. Com que facilidade esqueci a promessa feita ao Mendonça! E este hábito de fumar imoderadamente, este desejo súbito de embriagar-me quando experimento qualquer abalo, alegria, ou tristeza! [...]

Diferenças também, é claro. Outras raças, outros costumes, quatrocentos anos. Mas no íntimo, um caeté. Um caeté descrente.

Descrente? Engano. Não há ninguém mais crédulo que eu. E esta exaltação, quase veneração, com que ouço falar em artistas que não conheço, filósofos que não sei se existiram!

Ateu! Não é verdade. Tenho passado a vida a criar deuses que morrem logo, ídolos que depois derrubo – uma estrela no céu, algumas mulheres na terra [...]<sup>3</sup>

As reflexões finais de João Valério exteriorizam estratégias discursivas do escritor, que procura estabelecer simetrias entre formas de consciência que seriam suas e aquelas mais limitadas da personagem. Um *discurso de relativização*, diríamos, como se observa na correspondência que João Valério faz, de falsa consciência (pré-conceito em relação ao sentido da antropofagia dos índios), entre sua práxis e a dos caetés. Há também um *discurso de contextualização*, onde a atitude da personagem em relação aos mitos, de onde vem a “veneração”, pode ser estendida ao comportamento dos

<sup>1</sup> Professor titular da Universidade de São Paulo-USP.

agentes culturais de um país culturalmente dependente como o nosso. Aceita-se acriticamente o que vem de fora, como objetos a serem venerados.

---

Para o autor, implícito no discurso, não basta à personagem proclamar-se atéia. Precisaria sê-lo nas raízes das coisas, o que não ocorre.

---

### O “EU” E O “OUTRO”

Essas formulações discursivas autocríticas pressupõem um outro “eu” de João Valério. É esse outro ser fantasmagórico que se apresenta como consciência da enunciação. É a consciência “possível” dentro do campo situacional por onde gravita o ator social João Valério. Há uma *diferença* entre o “eu” de João Valério e esse outro “eu”. Essa diferença permite assim o *discurso autocrítico*. É o autor implícito que, ao final das contas, acaba por “atribuir” o horizonte desse nível de consciência máxima da personagem, diante de seu campo situacional. É sua voz que “fala”, imbricada como um duplo de João Valério. É essa voz do duplo que tem por obsessão – obsessão de quem sonha por totalidades – buscar simetrias desse campo, simetrias externas ao ator social, como apontamos, ou mesmo mais íntimas.

Para o autor, implícito no discurso, não basta à personagem proclamar-se atéia. Precisaria sê-lo nas raízes das coisas, o que não ocorre. João Valério apenas realizou uma operação de comutação, de substituição: trocou o seu deus do imaginário cristão por outros deuses, outros ídolos – seja ao nível das “estrelas” (os “filósofos”, os “artistas”), seja ao nível das “mulheres” (isto é, personagens cotidianas).

Apontamos tensões internas ao campo situacional. Se considerarmos o *campo comunicativo* do romance – o campo que envolve o autor e os seus leitores –, podemos considerar os efeitos suscitados pela autocrítica de João Valério. São efeitos que dialogam com uma imagem que se forma para além do campo. Desmascarados os condicionalismos e a relatividade dos valores do campo, os leitores são levados a aspirarem por outro campo, mais autêntico e pleno – um campo que se situa na dimensão do sonho, um campo utópico. Entre

as formas reais, apresentadas no romance, imiscuem-se essas sombras, com um duplo efeito: relevam, pelo contraste entre o real e o sonho, as carências das personagens (que também são carências dos leitores); abrem aos leitores, ao mesmo tempo, pela negação desse mundo de carências, a perspectiva do mundo utópico.

### O FAZENDEIRO E O ESCRITOR

Logo no início deste nosso discurso, dissemos que João Valério já começa com uma atitude antropófaga, onde mais na base do desejo procura “devorar” Luísa. Saberemos depois que ele tinha pretensões literárias – construir um livro sobre os caetés, os índios de nossa história que devoravam os portugueses, como o fizeram com o bispo D. Pero Sardinha. E mais – chegaremos à conclusão de que o verdadeiro livro sobre os caetés é o livro que estamos lendo desde as primeiras páginas do romance. Algo semelhante vai ocorrer no segundo romance do escritor, *São Bernardo*. Logo no primeiro parágrafo, a personagem narradora Paulo Honório nos informa que pretendia escrever um livro; saberemos depois que o texto que estamos lendo não é uma introdução ao livro que viria depois, mas o próprio livro. Essa evidência só se explicita no capítulo 3, quando o narrador pretensamente inábil diz: “Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro.”<sup>4</sup>

---

Logo no primeiro parágrafo, a personagem narradora Paulo Honório nos informa que pretendia escrever um livro; saberemos depois que o texto que estamos lendo não é uma introdução ao livro que viria depois, mas o próprio livro.

---

No decorrer de *São Bernardo* também teremos uma imagem dupla de Paulo Honório: o reificante proprietário da fazenda São Bernardo e a problemática personagem que procura resgatar a sua humanidade perdida ao escrever um romance. A personagem reificada reduz-se a ser um agente da fazenda. Ela não possui

vontade própria – sua vontade é condicionada pelo papel social que desempenha. Assim, só resolve montar uma escola na fazenda porque essa ação seria capitalizada politicamente em novas formas de ganho para a propriedade. E ainda mais: Paulo Honório só resolve se casar para que pudesse ter legalmente um filho. Ele não tinha nenhum desejo de ter esse filho ou se casar como uma forma de realização humana. Só quer o casamento em função da fazenda e ela pedia um herdeiro, isto é, uma forma de preservação da propriedade. Como dissemos, Paulo Honório é a fazenda, um seu agente, sem vontade própria.

Superposta ambigualmente a essa imagem monológica, aparece a do “outro” Paulo Honório, o escritor problemático, dialógico, que se confessa. Essa imagem interage dialeticamente com a do fazendeiro reificado. Nela, como ocorrera em relação a João Valério, de *Caetés*, temos as marcas do autor implícito. Podemos trazer igualmente para *São Bernardo* o que observamos em relação a *Caetés*: atualiza-se na imagem do fazendeiro a “falsa consciência” da máscara social; no fazendeiro-escritor, temos o rompimento dessa forma acrílica de conhecimento por outra mais plena, dentro das possibilidades de consciência “possível” do campo situacional da personagem.

## DEFORMIDADE PSICOSSOCIAL

O efeito literário dessas imagens duplas é levar o leitor a uma forma de consciência, que – como em *Caetés* – dialoga com as imagens da utopia. Se o leitor pode sonhar, a personagem não tem outra perspectiva senão repetir comportamentos ritualizados dentro do sistema capitalista. Diz Paulo Honório:

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. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.

Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio.

Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas.<sup>5</sup>

O “modo de vida”, isto é, o modelo de se trabalhar a realidade do chamado “capitalismo selvagem” brasileiro, como se lhe classificou Florestan Fernandes, acaba por impregnar o próprio pensamento de Paulo Honório. Da práxis social provêm formas de articulação do pensamento, que acabam por balizar as

formas de pensamento e de conduta da personagem. Como essas formas se afastam do humanismo, simbolicamente elas podem marcar a própria caracterização física de Paulo Honório. Ele se vê distorcido, um “aleijado”, com “coração miúdo”, “lacunas no cérebro”, “nervos diferentes”, com “um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes”. Enfim, “deformidades monstruosas” provenientes de uma práxis social inumana.

---

Paulo Honório não tinha  
nenhum desejo de ter um filho  
ou se casar como uma forma  
de realização humana. Só quer  
o casamento em função da  
fazenda e ela pedia um  
herdeiro, isto é, uma forma de  
preservação da propriedade.  
Paulo Honório é a fazenda, um  
seu agente, sem vontade  
própria.

---

Essa imagem de Paulo Honório mostra uma deformação expressionista. Podemos ver nessa deformação uma pintura de um Portinari, por exemplo, com as deformações que vêm da práxis social. Se em Portinari as personagens são proletárias, aqui ela se situa também na classe dominante. Como poderia dizer Graciliano Ramos, os atores desses setores também são reduzidos a “bichos”. A alienação também os atinge. E a distorção opera-se simetricamente, modelando caracteres físicos com caracteres psicológicos.

Dessa forma, em função da própria representação de um homem historicamente concreto, ocorre a distorção para que seja revelado um sistema de predicação mais fundo do que aqueles situados no registro mais superficial de aspectos fenomênicos da realidade. De uma referencialidade mais fotográfica, caminhamos, assim, para uma referencialidade mais essencial. O *campo intelectual*, associado à literatura empenhada da década de 30, encaminhava-se para o expressionismo. Os modelos realistas do século passado, ainda visíveis em *Caetés*, são comutados pelo novo realismo ou novo humanismo, ou ainda o neo-realismo – todos esses rótulos, como o que se vulgarizou no Brasil, o de “regionalismo”, são insuficientes, quando não arbitrários.

A literatura participante dos anos 30 coloca-se como vanguarda, com uma prática artística similar à de outros artistas que participavam da atmosfera ideológica da frente popular antifascista.

---

Paulo Honório se vê  
distorcido, um “aleijado”,  
com “coração miúdo”,  
“lacunas no cérebro”, “nervos  
diferentes”, com “um nariz  
enorme, uma boca enorme,  
dedos enormes”. Enfim,  
“deformidades monstruosas”  
provenientes de uma práxis  
social inumana.

---

## PARA ALÉM DO REGIONALISMO

A distorção na representação que se pretendia “concreta” de Paulo Honório vem por conta de sua faceta problemática, quando assume o papel do escritor. Para escrever deveria ser autêntico e é essa autenticidade que o leva a revelar a sua face distorcida. Entretanto, a distorção é sistêmica — Graciliano Ramos não se preocupa com particularidades singulares, não extensíveis a outros atores sociais. Paulo Honório, embora com traços individuais que o configuram como uma personagem muito bem construída do ponto de vista psicossocial, não é apenas um fazendeiro nordestino, nem apenas um fazendeiro brasileiro. Sua práxis, enquanto modelo ideológico de pensamento, pode ser extensiva ao capitalista brasileiro, tanto do campo como da cidade — um modelo que tem, é claro, recorrências supranacionais.

É por essa razão que não tem sentido situar sua obra no quadro do regionalismo. O seu texto tem uma ambiência numa região, no Nordeste, mas o escritor anseia por uma forma de representação mais totalizadora. Não se submete por isso ao pitoresco da “cor local” e nem mesmo faz da “cor humana” um índice de fruição para a identificação de uma literatura tropicalizada ao gosto europeu. Em Graciliano Ramos, o europeu também consegue ver os agentes históricos de

suas formações nacionais, com imagens que podem acentuar (na distorção) traços quase sempre encobertos e que vieram a se revelar na distorção ainda mais radical e trágica do nazi-fascismo.

Ao se situar no campo intelectual da arte engajada — como dissemos, associada à atmosfera ideocultural antifascista —, Graciliano Ramos articulava-se com escritores norte-americanos (Steinbeck, Caldwell, Hemingway, Gold, Faulkner, etc.), latino-americanos (Carpentier, Neruda, Guillén, Asturias, etc.), europeus (Brecht, Malraux, Lorca, Seghers, Éluard, Pavese, Vittorini, Moravia, etc.) e ainda ao realismo socialista soviético. Essas recorrências supranacionais tiveram o seu pólo dialético situado no próprio Brasil: Graciliano Ramos fez igualmente uma obra literária bem brasileira, na forma e no conteúdo.

## A DIALÉTICA DA ESPIRAL

A totalidade a que aspira o escritor é, pois, uma totalidade dialética: um pólo no universal humano e outro nas condições específicas do país. Há — como estamos desenvolvendo — um desejo de procurar essa totalidade, quer consideremos pequenos aspectos psicológicos das personagens, quer as situemos num campo maior de relações. Nas microunidades, como nas macrounidades de suas narrativas, a sombra da totalidade marca as práxis mais individualizadas. E, no limite, como apontamos anteriormente, a imagem fantasmagórica que dialoga com a opacidade do presente é a totalidade sonhada, que releva os traços das carências vividas pelas suas personagens.

---

A literatura participante dos  
anos 30 coloca-se como  
vanguarda, com uma prática  
artística similar à de outros  
artistas que participavam da  
atmosfera ideológica da frente  
popular antifascista.

---

Estamos localizando as marcas da diferença entre os duplos de Graciliano Ramos, que levam implicitamente à totalidade, abordando situações narrativas que figuram no início e ao final de suas narrativas. É o que ocorre em *Angústia*, romance com estrutura circular,

que – na perspectiva do escritor – desenvolve-se segundo os movimentos de um “parafuso”. A cada nova volta do parafuso, penetra-se mais fundo nas obsessões de Luís da Silva, personagem narradora desse romance. O objeto do desejo dessa personagem é Marina, que fora sua noiva. O frustrado Luís da Silva também escreve, como aconteceu com João Valério e Paulo Honório. Só que era jornalista, o que implicava, para ele, escrever sob encomenda, contra tudo o que acreditava.

No início do romance, onde se registram acontecimentos posteriores ao desfecho — a estrutura em espiral, conforme o modelo de articulação do “parafuso” —, a personagem ainda estava em estado febril, provocado pelo estresse de quando assassinou Julião Tavares, personagem que simbolizava tudo aquilo que Luís da Silva detestava e que lhe roubara a noiva. Nesse estado psicológico ainda de alta tensão, procura escrever para alcançar a unidade perdida após o assassinato. E procura caracterizar na escrita o seu objeto do desejo, Marina. Diz Luís da Silva:

Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisas absurdas: *ar, mar, rima, arma, ira, amar*. Uns vinte nomes. Quando não consigo formar combinações novas, traço rabiscos que representam uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher e outros disparates. Penso em indivíduos e em objetos que não têm relação com os desenhos: processos, orçamentos, o diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados que me desprezam porque sou um pobre-diabo.<sup>6</sup>

Luís da Silva vê como “absurdo”, algo desarranjado e incongruente, o jogo de palavras, as imagens rabiscadas no papel e o seu devaneio por situações e pessoas. Tais imagens são, entretanto, bastante calibradas e sua significação baliza os motivos que o levaram a assassinar o rival Julião Tavares. Ele não se apercebe disso, porque revela nesse momento o seu pólo de apreensão da realidade não-totalizador, afim, por exemplo, do reificado Paulo Honório, de *São Bernardo*. A estratégia discursiva do escritor – dentro da organização em “parafuso” da narrativa – leva o leitor a se aperceber das limitações de ótica de Luís da Silva. Para tanto, o livro deve ser relido – isto é, a leitura deve ir até ao fim do romance –, para que o leitor se aperceba que as associações aparentemente aleatórias são, na verdade, muito calibradas.

Na releitura, o leitor já vem com uma visão mais totalizadora do relato e faz suas conexões discursivas do autor implícito. Assim, derivados do nome do objeto desejado, situam-se dois campos sêmicos: o do amor

em relação a Marina (“ar”, “mar”, “rima”, “amar”) que envolve o campo sêmico oposto, o do ódio (“ira”, “arma”). Ou, se quisermos, o ódio interiorizado, envolvido por imagens e procedimentos líricos que, ao ser deflagrado, explode o objeto amado Marina. Tais associações lembram aquelas que podemos encontrar num poema concretista.

---

O livro deve ser relido – isto é, a leitura deve ir até ao fim do romance –, para que o leitor se aperceba que as associações aparentemente aleatórias são, na verdade, muito calibradas.

---

Em seguida, Luís da Silva traça rabiscos onde aparecem a “lira” amorosa e a “espada” do ódio, imagens que se associam – na seqüência – à da “cabeça da mulher”. Essas imagens não são “disparates”, como pretende Luís da Silva. Inclusive essa personagem julga pensar em “indivíduos e objetos que não têm relação com os desenhos”. Novo engano, nessas personagens e objetos temos motivações profundas da práxis de Luís da Silva. Ele elenca atores sociais estereotipados e práticas rotineiras que têm reconhecimento público: os “processos” (como o que ele poderia enfrentar pelo assassinato de Julião Tavares), os “orçamentos” (ele vivia enredado por eles, porque seu trabalho não era reconhecido e ganhava pouco), “diretor” (a execrável figura do patrão, a quem alienava a sua força de trabalho) e os “sujeitos remediados” (a classe média que o desprezava, pelo fato de que ganhava pouco). Estes últimos representavam a opinião pública, cara ao pequeno-burguês frustrado como o era Luís da Silva.

## CONEXÕES PARA A TOTALIZAÇÃO

São todas essas frustrações que motivarão a personagem ao crime e não apenas a perda da noiva. Nem poderia ser diferente, em Graciliano Ramos: esse escritor seria incapaz de narrar um assassinato que se explicasse exclusivamente em termos passionais. Para ele isso não é suficiente e vai buscar motivações psicossociais. Estas não se fixam apenas no passado mais imediato. As conexões estruturais para uma visão mais totalizadora implicam nesse romance uma busca genéti-

ca, uma configuração das origens das frustrações de Luís da Silva. E essas imagens aparecem no fluxo de consciência da personagem, ao final do romance — imagens que se amontoam cumulativamente desde a infância e que se entrecruzam no giro obsessivo do “parafuso”.

Tais movimentos não são cíclicos: num sentido do giro do parafuso podemos ser direcionados para a interioridade da personagem ou para sua formação; num movimento inverso a estrutura espiralada que oscilava para dentro, rumo ao infinitesimal, pode conduzir ao infinito. Isso não ocorre. Como dissemos, em relação aos romances anteriores, Graciliano Ramos coloca suas personagens dentro de um campo. Suas ações se explicam pela ação desse campo situacional. O infinito já é um espaço do sonho — efeito, como dissemos, que a enunciação procura no leitor. Não que esse leitor vá ter uma visão do paraíso terrestre — um mundo idílico oposto às mazelas vividas pelas personagens de Graciliano Ramos. Não, o efeito desejado é outro: a visão totalizadora das carências deve abrir a perspectiva de que as coisas não podem continuar a ocorrer como ocorrem.

As imagens positivas que impregnam os objetos apresentados (fatos e situações) vêm pela dialética da leitura: a carência implica, como dissemos, o seu oposto, como reino da liberdade. A imagem negativa implica o seu par dialético positivo. Entre as duas imagens, há uma diferença, por onde penetra a idéia de que as coisas precisam ser modificadas. Ou, se quisermos, poderíamos dizer que essa diferença — para Graciliano Ramos, como para os escritores participantes de seu tempo — implicava um espaço para a esperança.

## O ENCANTO DAS PALAVRAS

*Vidas secas*, o quarto romance de Graciliano Ramos, segue também o movimento da espiral. Inicia-se com a imagem de Fabiano e sua família em movimento interno pela caatinga, procurando resistir à seca. Nessa luta pela resistência o grupo vai se autoconsumir. Da situação doméstica, a ação vai contextualizar todo um sistema de relações estranho a Fabiano. Ele é um estrangeiro em sua própria terra. No capítulo final, o movimento se inverte, gira na direção oposta, e Fabiano não vê outra perspectiva senão emigrar para o Sul. Significativamente, o título do último capítulo é “Fuga”. Era para lá que se dirigia o sonho dessa personagem, encantado pelo poder de fala de sua mulher, Sinha Vitória:

As palavras de Sinha Vitória encantavam-no. Iriam para adiante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era. Repetia docilmente as palavras de Sinha Vitória, as palavras que Sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o Sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinha Vitória e os dois meninos.<sup>7</sup>

Em *Vidas secas*, diferentemente dos romances anteriores, não aparecem personagens narradoras com seus duplos. Aqui, a consciência “real” das personagens, inclusive de Fabiano, vai entrar em relação dialética com a consciência “possível” do narrador — na verdade um outro “eu” que dialoga com a voz dessa personagem, contextualizando a sua práxis dentro da totalização histórica que entrevê. Vale dizer, uma totalização visualizada a quem se atribuem marcas da consciência “possível”.

---

Fabiano não vê outra  
perspectiva senão emigrar para  
o Sul. Significativamente, o  
título do último capítulo é  
“Fuga”. Era para lá que se  
dirigia o sonho dessa  
personagem, encantado pelo  
poder de fala de sua mulher.

---

Nesse fragmento final do romance, é interessante notarmos a dialética das palavras. Uma das grandes tensões desse romance situa-se nas palavras, que chegam a ter poder encantatório. Fabiano localiza o seu paraíso perdido no Sul maravilha, graças ao poder da fala de Sinha Vitória. Como lugar da utopia, ele lá projetava seus sonhos — um modelo ideal, que o deixava “contente”. Essa personagem, ao mesmo tempo, “acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era”. Logo, um lugar fora do espaço, como a ilha

da Utopia, de Thomas Morus. Por outro lado, Sinha Vitória só falava palavras de confiança porque acreditava em Fabiano.

Como se percebe, o sonho tinha motivação interna ao grupo e configurava-se em palavras. As personagens resistiam às dificuldades através do imaginário utópico. Na cidade imaginada, as pessoas seriam “fortes”, com “escolas” para os filhos. Entre o sonho e a realidade, há uma diferença, inclusive porque a força de Fabiano e de Sinha Vitória logo iria se acabar. Sobrevém o receio, essas personagens hesitam, mas continuam seu caminho. Estão imbuídas de um princípio – o princípio esperança. Mais importante que o sonho de um modelo ideal utópico, é o ato de se acreditar que as coisas podem ser diferentes. A utopia marcando o espaço do desejo, como acontece com Fabiano.

Entretanto, o narrador – como indicamos várias vezes, em sua obsessão por situar a práxis das personagens nos limites do campo situacional – acrescenta, para o leitor, informações situacionais: o sertão, como ocorreu com a família de Fabiano, continuaria a mandar “homens fortes, brutos” para a cidade do Sul. Logo, uma perspectiva diferente da de Fabiano. Para esta personagem, os homens da cidade é que eram fortes. Para Fabiano, no espaço de sua utopia encontraria o alimento material e cultural; para o narrador, seria a cidade que se alimentaria dos Fabiano.

Observamos até aqui alguns aspectos da efabulação dos romances de Graciliano Ramos que nos mostram como ele aponta para uma totalidade imaginada. A totalidade, como uma sombra, está sempre presente nos objetos e personagens que ele constrói. Na totalidade temos um horizonte que conforma um campo. Se esse campo pode determinar e legitimar práticas da vida social, ele pode criar expectativas ideoculturais que podem implicar a sua própria negação. É o que acontece, como vimos, nas perspectivas utópicas – uma visão de plenitudes que procura o seu lugar.

## LINGUAGEM, UM FATOR IDEOCULTURAL

Em Graciliano Ramos, a visão de totalidade se aplica a qualquer corte que estabelecamos em seus romances, para efeito de análise. Destacaremos agora a linguagem. Parafraseando Maiakóvski, podemos afirmar que Graciliano Ramos insere-se entre os escritores participantes que entendem que só pode haver

arte revolucionária com forma revolucionária. Não bastava ser revolucionário apenas em termos de conteúdo, apresentando novas faces de personagens e situações narrativas. A linguagem artística deveria trazer novas formas do imaginário, conforme exemplificamos anteriormente, por recorrência às imagens expressionistas.

Ser revolucionário, para ele, implicava também uma representação concreta da realidade, onde o conhecimento científico deveria ligar-se ao artístico. Em seu horizonte de expectativas estava a construção, com o rigor que o singularizou, de um objeto textual capaz de apontar para a totalidade que imaginava. Caberia à arte buscar essas totalizações, a partir do conhecimento científico tanto da matéria referencial, proveniente dos múltiplos campos sêmicos da cultura, como também da matéria lingüística.

---

Não bastava ser revolucionário  
apenas em termos de  
conteúdo, apresentando novas  
faces de personagens e  
situações narrativas. A  
linguagem artística deveria  
trazer novas formas do  
imaginário.

---

E conhecer a matéria lingüística implicava o conhecimento de suas leis (regras) de funcionamento. A partir desse conhecimento básico é que seria possível a distorção das imagens, tendo em vista o efeito artístico. Observamos, na situação narrativa final de *Vidas secas*, a importância que Fabiano atribuía à fala de Sinha Vitória. As palavras impulsionavam-no para a sua utopia cidadina. Elas tinham todo um poder encantatório. Noutras passagens de outros romances, as palavras podem configurar outras disposições, tendo em vista outros efeitos literários. Por exemplo, vamos focalizar o processo de fragmentação de Luís da Silva, a personagem narradora de *Angústia*. Diz essa personagem:

Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, dando a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. Agora mesmo temo deixar aqui

uma sucessão de peças e de qualidades: nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a D. Mercedes. Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras, formar com elas a máquina que ia encontrar-me à noite, ao pé da mangueira. Preguiçosa, ingrata, leviana. Os defeitos, porém, só me pareceram censuráveis no começo de nossas relações. Logo que se juntaram para formar com o resto uma criatura completa, achei-os naturais, e não poderia imaginar Marina sem eles, como não a poderia imaginar sem corpo.<sup>8</sup>

O processo de conhecimento do objeto (Marina), através de atributos físicos e psicológicos, não leva a uma caracterização de identidade dessa personagem. A visão fragmentada de Luís da Silva e suas obsessões distorciam a imagem de Marina, de tal forma que ao se somarem as partes “os pedaços não combinavam bem; davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada”. A distorção levou Luís da Silva a vê-la com as tinturas que destacavam a sua função de “máquina” – um mecanismo circunscrito a sua função sexual. Quando contextualiza, implicitamente, esse objeto é visto de forma reduzida e em função de seu valor de uso. A imagem de Marina sobreleva atributos de um sistema de predicação construído por um narrador personagem que não se circunscreve ao patológico. Muito de Luís da Silva existe na prática machista que materializa aspectos estereotipados da mulher, não lhe dando voz e nem identidade própria, a não ser atributos físicos e psicológicos que figuram como projeções de suas obsessões.

## SIMETRIAS IDEOCULTURAIS

Luís da Silva está alienado de si mesmo e transfere a sua visão reduzida para o objeto, uma mercadoria a ser consumida. À revelia dessa personagem – em Graciliano Ramos o campo situacional quase sempre determina o desenvolvimento de fatos à revelia das personagens –, o objeto Marina acabou por impregná-lo de atributos afetivos. É só observar a passagem transcrita anteriormente quando ao escrever o nome de Marina, no início do romance, fragmenta-o em “ar, mar, rima, amar”.<sup>9</sup> Entretanto, Luís da Silva desconsidera esse fato, procurando vê-la apenas enquanto “valor de uso” – perspectiva que na verdade o aproxima de outros homens. Mais tarde, como produto sujeito às regras do mercado, Marina lhe será alienada por um poder de “compra” mais forte, aquele que tem como ator o estereotipado Julião Tavares.

---

Muito de Luís da Silva existe  
na prática machista que  
materializa aspectos  
estereotipados da mulher, não  
lhe dando voz e nem  
identidade própria, a não ser  
atributos físicos e psicológicos  
que figuram como projeções  
de suas obsessões.

---

Marina e Julião Tavares estão submetidos aos estereótipos culturais que estabelecem uma ponte comunicativa entre eles: gestos, vestuário, literatura, oratória. Luís da Silva tentou encantá-la imitando o rito convencional, mas não possuía o poder que os enformava (dinheiro). Julião Tavares, ao contrário, é símbolo desse poder e daí apropriar-se de sua “mercadoria”. É um esquema simétrico ao que ocorre em todos os campos de atividade, onde o trabalho (físico, intelectual) é transformado em mercadoria. Tal procura de simetrias, repetimos, vem da procura de uma totalidade que o escritor imagina concreta e que deve ser denunciada. Essa totalidade uniformiza a alienação, em termos de modelos de pensamento/trabalho, para o campo social balizado pelas relações capitalistas.

A “mercadoria” transforma-se assim, pela alienação, em uma forma de opressão, tolhendo a liberdade de seus próprios “produtores”. Os mecanismos da alienação subjetiva apresentam configuração estrutural homóloga aos do campo da produção econômica. No jornalismo, por exemplo, os artigos de Luís da Silva são alienados de seu produtor. Forma-se então em todos os campos de atividade humana uma articulação que envolve o objeto, uma rede opressiva que reproduz o esquema ideocultural.

## O CONTEXTO E A RUPTURA

Qual a solução? Para Luís da Silva foi o assassinato de Julião Tavares, símbolo da opressão. A solução individual, para Graciliano Ramos, não resolve o problema: Luís da Silva não se desvincula dos valores do conjunto social, mesmo nos momentos de grande emoção. O ato de paixão – sem o controle da razão – pode levar ao delírio anárquico, rejeitado pela ânsia



de rigor e ordem de Graciliano Ramos. Faltaria à perspectiva de ruptura da personagem um sentido mais integral, uma nova ordem que substituísse a velha. Como esta situação estava distante – e poderia figurar no romance apenas como sombra da totalidade atribuída –, a dialética do texto faz associações implícitas, reafirmamos, de forma a provocar um efeito crítico, tendo em vista a conscientização no leitor. E, como sabemos, a conscientização implica, por sua vez, o diálogo com o devir social.

E a nível da escrita? A linguagem, como fato cultural, articula-se em rede condicionadora não apenas da seleção vocabular, mas sobretudo da combinação sintática. Ela está associada de forma genética e estrutural com a situação social que a produziu, reproduzindo modelos ideoculturais. A ruptura passional de Luís da Silva vai ser marcada, então, por uma acumulação de palavras, sem a hierarquização da sintaxe tradicional. Essa hierarquização levaria à estrutura sociocultural, um produto cumulativo registrado pela história da cultura. A solução artística de Graciliano Ramos não vai a extremos, nessa infração do saber estabelecido: à relativa desagregação psicossocial corresponde uma relativa desagregação da lógica discursiva. Registra Luís da Silva as seguintes imagens, em seu delírio:

O cego dos bilhetes de loteria apregoava o número, batendo com o cajado no chão do café; a mulher da Rua da Lama cruzava os dedos magros nos joelhos; Lobisomem parecia um velho decrépito. Essas figuras vinham com nitidez, confundiam-se: Antônia arrastava os chinelos, mostrava as pernas cobertas de marcas de feridas e cantava uma cantiga vagabunda. Mas a cantiga transformava: “Assentei praça. Na polícia eu vivo [...]” E a Antônia era o cabo José da Luz. Em pé, defronte da prensa de farinha, oferecia-me uma xícara de café. Antônia, cabo José da Luz, Rosenda — uma pessoa só.<sup>10</sup>

A situação de Luís da Silva é de anomia: a sociedade perdeu sua força moderadora, mas está presente, assistindo a personagem. Não ocorre uma ruptura total, devido ao controle da enunciação, que explica a projeção de imagens, como a evitar uma ruptura total com o discurso que a cultura estatuiu como lógico.

A personagem continua a aceitar os valores ideoculturais do conjunto social: a sua visão reduzida permite-lhe apenas a observação de dados particulares. Falta-lhe – pelas marcas, ao que se infere, do autor implícito – uma visão mais totalizadora, que lhe propicie a determinação para optar, por exemplo, pela escrita de um romance, isto é, para construir uma nova sintaxe sobre os escombros da velha. Essa nos parece ser, à

altura de seu terceiro romance, a vontade do próprio Graciliano Ramos, após a experiência (referida) de seus narradores, nos romances anteriores (*Caetés* e *São Bernardo*).

## A PAIXÃO DESORDENADA E A FORÇA DO RITO

Para tanto, talvez uma das soluções apontadas em *Angústia* seria a possibilidade de Luís da Silva ir para a cadeia: à libertação em termos de escrita corresponderia uma prisão (carência) no plano estórico do romance. É claro, desde que a personagem assumisse conscientemente a ruptura com as formas convencionais e estereotipadas do rito tradicional. Mas era muito para o burocrata Luís da Silva: preferiu libertar-se da prisão referencial para prender-se a uma cadeia sociológica mais sutil, onde continuaria a escrever artigos jornalísticos sob encomenda.

---

A situação de Luís da Silva é de anomia: a sociedade perdeu sua força moderadora, mas está presente, assistindo a personagem.

---

Voltaria assim Luís da Silva àquela situação típica do homem inserido dentro do sistema de trocas (simbólicas e referenciais) da estrutura capitalista. Dentro desse sistema, a realização individual faz-se pela concorrência, onde o homem aparece como “lobo do homem” (tópico da literatura neo-realista da época). Luís da Silva não encontra aí uma forma de realização individual – capacidade não lhe faltava, mas faltava determinação para usar em proveito próprio esquemas de pensamento/comportamento do sistema que exercava.

Na verdade, essa falta de determinação leva-o a enredar-se num mundo de formas vazias e ele não consegue ir além do “pequeno mundo” estático que lhe foi inculcado. Este mundo não lhe era exterior, mas tensionava-o interiormente, como um espaço psicológico que marcava o seu campo de gravitação. Falta-lhe ainda a perspectiva – registrada no conjunto do romance, a totalidade desse objeto – de que os fatos sociais estão em processo e não se reduzem à circularidade.

Ao contrário, a figura que se afirma pela estrutura do “parafuso”, conforme apontamos, é a da espiral.

---

### A alienação da escrita-realidade dos romances de Graciliano Ramos percorre setores sociais típicos: o burguês fazendeiro, o burocrata e o comerciante citadinos.

---

A situação psicossocial de Luís da Silva é similar à de outras personagens dos romances de Graciliano Ramos que vivenciam estados de anomia. Em *Caetés*, João Valério perturba-se pela paixão amorosa. Ele poderia ter outra paixão: escrever um livro, mas pondera que isso não ficaria bem em um comerciante. De mediador artístico comprometido com a verdade (condição da verdadeira literatura, de acordo com a perspectiva da enunciação), desloca-se para mediador de mercadorias, isto é, produtos sociais que sofreram o processo de alienação.

A vinculação social do alheamento psicológico torna-se mais enfática em *São Bernardo*: a paixão do marido-proprietário Paulo Honório por Madalena coloca-se, assim, como um traço de união, ao se associar com a paixão pela fazenda. São realidades cuja função social não se conforma e nem tem futuro na perspectiva totalizadora de Graciliano Ramos. Este não aceita a apropriação individual do marido-proprietário. Como aconteceu com Luís da Silva, em relação a Marina, Paulo Honório não se insere como parte ativa do processo histórico, apenas registra a decadência, como Luís da Silva apontou a fragmentação de um tipo de sociedade.

O reducionismo de Paulo Honório segue a falsa consciência do fenomenismo. Nessa perspectiva, ocorre uma dissociação entre essência e fenômeno, o que o leva a um praticismo unilateral. O fenomenismo constitui uma tendência pragmática, própria de ideologias tecnocráticas, voltada para a descrição, de forma exclusiva, do aspecto fenomênico da realidade.

Paulo Honório, ao contrário das personagens centrais de *Caetés* e *Angústia*, conseguiu terminar o seu romance. Ele era prático. Começou a escrevê-lo equi-

vocadamente, pretendendo transformá-lo em simples mercadoria, como fazia com os bens físicos e espirituais de sua fazenda. A construção da narrativa de sua vida, entretanto, para ser autêntica, exigia uma práxis totalizadora e não aquela a que se habituara: a divisão social capitalista do trabalho, onde se apropriava da produção alheia. Suas carências individuais compeliaram-no a um processo de mais conscientização através da escrita.

A alienação da escrita-realidade dos romances de Graciliano Ramos percorre setores sociais típicos: o burguês fazendeiro, o burocrata e o comerciante citadinos. Em *Vidas secas*, Fabiano, personagem proletária, não consegue apropriar-se da linguagem. Ela lhe fora alienada pela adversidade econômico-social. A perspectiva de Fabiano é lutar para que ela seja restituída pelo menos a seus filhos. Dominar a linguagem, para essa personagem, é uma forma de poder social.

## LINGUAGEM E PODER

A linguagem, modelada pela práxis social, desempenha uma função cumulativa: ela traz em suas formas o conhecimento “acumulado” pela humanidade. Reduzidos a condições subumanas, os filhos de Fabiano colocam-se diante dos objetos como se estivessem no início do processo cultural do homem, ainda bastante matizado pelo pensamento mágico:

Nova dificuldade chegou-lhe ao espírito, soprou-a no ouvido do irmão. Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os olhos guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tamanha 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. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas porventura encerrassem.<sup>11</sup>

Os objetos parecem às personagens impregnados de essências místicas associadas a um poder estranho. Deslocadas do sentido social da práxis coletiva do homem, não possuíam experiência para enquadrá-las, por abstração, nos signos lingüísticos. Ficam assim ainda meio deslocadas, pois uma das funções sociais da linguagem é justamente aproximar as pessoas que utilizam os mesmos signos.

Graciliano Ramos não aceita essa atitude mística: o escritor deve ter consciência do sentido histórico e social dessas formas, para desmascarar aquelas que não mais se justificam. A linguagem estereotipada remete-nos a situações típicas de grupos sociais que a utilizam ideologicamente, como o dr. Castro, promotor público de *Caetés*:

Consciência, sim senhor. Consciência. E não admito. Sou amigo de todos, não gosto de questões, mas não admito. Nas atribuições inerentes a meu cargo... É isto mesmo, está certo. Tenho integridade, não vergo, tenho... tenho integridade.<sup>12</sup>

A personagem mostra-se enredada em suas palavras. Sua fala repetitiva remete-nos a um mundo de máscaras onde as palavras são invólucros esvaziados de significado. Dr. Castro é representante de um poder, onde as idéias de “consciência” e de “integridade” têm sentido meramente ritual. O jargão-clichê “atribuições inerentes ao meu cargo”, da linguagem burocrática, aponta-nos ainda a abstração resultante da divisão social do trabalho: não fala o indivíduo, mas o cargo, que se faz símbolo do poder social.

Não há sentido crítico em sua ação, mas submissão ao sistema burocrático. Restrito aos poderes de sua “competência”, falta-lhe visão de conjunto. Tal estaticidade referencial condiciona-o a uma linguagem estabilizada, sem inovação. São palavras-coisas desprovidas de sentido concreto, mas evocativas da posição (*status*) do usuário dentro da sociedade burocratizada. Questionar essa linguagem, introduzindo inovação, seria equivalente a questionar o poder daqueles que a impuseram como padrão.

O palavreiro dos bacharéis em direito é marcado criticamente em todos os romances de Graciliano Ramos. Ele corresponde a um registro de linguagem estereotipado e que encobre a realidade dos fatos vivos. Como Julião Tavares (*Angústia*) são invariavelmente “reacionários e católicos” e, ao escrever, têm “linguagem arrevesada, muitos adjetivos, pensamento nenhum”.<sup>13</sup>

Em Luís da Silva já não há esse antagonismo ritual da linguagem, mas um profundo sentido autocrítico:

Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que os meus escritos não prestam. Mas adquiri cedo o vício de ler romances e posso, com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto.<sup>14</sup>

A problematização da linguagem, nos romances de Graciliano Ramos, faz-se dentro dos limites gramati-

cais. Como uma conquista social, o escritor talvez entenda que ela deva ser extensiva a todos. Assim, em seus romances não são questionados critérios de correção gramatical em suas vinculações com o registro lingüístico dominante. Trata-se de uma teorização “científica”, que permite revelar aspectos sutis dos objetos referenciais. Paulo Honório, narrador pretensamente inábil de *São Bernardo*, não a domina.

Mais eficaz que a retórica bacharelesca é o estilo jornalístico que se afirmava então em nosso país. Esse nível de linguagem atualiza as regras gramaticais mais essenciais do patrimônio coletivo, imprimindo-lhe marcas que se pretende democráticas. Ao incorporar esse registro, Graciliano Ramos distancia-se do elitismo léxico e sintático da literatura centralizada em formas preciosistas.

A dialética da escrita nos romances de Graciliano Ramos, ao oscilar entre os níveis de consciência “real” e consciência “possível”, acaba por levar o registro de linguagem além das condições psicossociais de produção, que se afasta da personagem narradora. Essa dialética, que leva a uma visão que se pretende totalizadora, mostra, por exemplo, um nível de linguagem menos contraído, que está nascendo nos muros da cidade, por transposição da modalidade oral. Esse fato deixa Luís da Silva muito intranquilo:

Proletários, uni-vos! Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? O conselho estava dado sem eles, claro numa letra que aumentava e diminuía. [...] Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Quereriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim.<sup>15</sup>

O convencionalismo gramatical de Luís da Silva possui um sentido individualista. Ele conquistou dentro dos ritos sociais um saber acumulado (“Um homem sapeca as pestanas, conhece literatura, colabora nos jornais, e isto não vale nada?”)<sup>16</sup> e não pretende reformar esses padrões adquiridos. Poderia ser condenado por “anacronismo”, mas bradaria “contra os bárbaros que escrevem sem vírgulas e sem traços”.<sup>17</sup>

A dinamização lingüística das personagens narradoras de Graciliano Ramos não ocorre, em mesmo nível, com as personagens secundárias. A coerência sociolingüística, entretanto, não é menor. A estratificação ideocultural do sr. Ribeiro (*São Bernardo*), por exemplo, leva-o a um desempenho lingüístico identificado com sua antiga situação social: o nível culto tradicio-

nal. Sua práxis de senhor neofeudal, associada a uma educação elitista, trouxe-lhe uma fala distanciada, que aparece em qualquer situação narrativa. Não há diferença entre o registro de sua fala em um momento de distanciamento crítico, quando aprecia o comportamento de D. Glória (“[...] versa diferentes temas com proficiência”),<sup>18</sup> e a adesão emotiva, quando deixa a fazenda chorando e diz estar com “o coração dilacerado”.<sup>19</sup>

---

A dialética da escrita nos romances de Graciliano Ramos, ao oscilar entre os níveis de consciência “real” e consciência “possível”, acaba por levar o registro de linguagem além das condições psicossociais de produção.

---

O deslocamento lingüístico do sr. Ribeiro continua, embora recebesse tratamento afetivo da enunciação. A adesão afetiva se explica pela totalidade histórica por que se pauta a estratégia discursiva de Graciliano Ramos. E ela ocorre pela sobrevivência de idéias humanísticas na personagem, humanismo deslocado pelo individualismo competitivo dos novos tempos.

## LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO

A ativação da linguagem dos romances de Graciliano Ramos desmascara, ao nível de quem lê o texto, a alienação do sujeito e do objeto. Esse processo atinge, de forma correlata, o leitor, implícito nesse trabalho prático de construção. Este, situado dentro das condições socioculturais brasileiras, identifica-se com um leitor real, que deve trabalhar igualmente sobre o texto com consciência crítica.

O leitor, para o escritor, não pode ser um mero consumidor cultural, como Marina (*Angústia*). Ao contrário, os processos enunciativos jogam com seu sistema de expectativas para levá-lo, no trabalho de descodificação textual, a redimensioná-las de forma não estereotipada.

A perspectiva social do texto literário, direcionada para um público não-restrito, fez com que Graciliano construísse uma ponte comunicativa através das formas convencionais do gênero narrativo. A partir dessa base contextual comum, vai estabelecer rupturas para mergulhá-lo criticamente no meio das formas que também são suas. Aceitar o convencional, entretanto, é adequar-se e pode levar à aceitação da ideologia dominante. Entre os organismos que a perspectiva de totalidade do autor aponta, destacam-se a escola, a família, a religião e os meios de comunicação. Todos se mostram alienados, meras formas rituais que reproduziriam um sistema opressivo.

A cultura é viva quando o patrimônio cultural é atualizado de forma criativa. Isso não ocorre com a escola, representada por Graciliano Ramos, onde ela aparece muito distante da vida entendida em suas tensões ideoculturais, como podemos observar na educação de Luís da Silva (*Angústia*): “Aprendi leitura, o catecismo, a conjugação de verbos. O professor dormia durante as lições. E a gente bocejava olhando as paredes[...]”<sup>20</sup>

O estudo de regras estáticas não permite a apreensão da linguagem enquanto processo, mas a inculcação de formas identificadas com um mundo do passado. Se a enunciação, como vimos, não aceita essa submissão ao objeto, também não defende o processo mais espontaneísta do autodidata, como ocorreu com Paulo Honório (*São Bernardo*). A solução que o escritor procura aponta para a perspectiva dialética de totalização: a práxis dialética entre sujeito e objeto, concretizada no sistema de ensino de Madalena que, não obstante, havia freqüentado uma escola normal.

Embora alienada, a escola é o caminho necessário. É a perspectiva de Fabiano (*Vidas secas*): com a escola seus filhos não seriam reduzidos a bichos. É uma etapa necessária, relacionada com os anseios de ascensão social. Submete-se assim a escrita às expectativas sociais dominantes? Não, pois para a enunciação os padrões são necessários: eles trazem as bases contextuais para as rupturas, que se efetivam quando se buscam novos padrões.

De forma análoga, o leitor penetra no texto através dos padrões que correspondem ao seu sistema de expectativas. Ele se identifica com as formas tradicionais (da literatura, da poética, do gênero, etc.). É uma forma de redundância necessária para a conexão texto-leitor e que será rompida para desautomatizar a recepção. Mesmo procedimentos mais criativos como o do início de *São Bernardo* não deixam de ter a referência convencional em perspectiva:

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.

Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa.<sup>21</sup>

O leitor, motivado pela ideologia romântica da “expressividade” individual, surpreende-se com a escrita do romance pela divisão social do trabalho. Ao curso da narrativa, verificará que isso não é possível: o romance é organizado individualmente e, para Graciliano, dentro da perspectiva totalizadora da união dialética entre sujeito e objeto.

---

A cultura é viva quando o  
patrimônio cultural é  
atualizado de forma criativa.  
Isso não ocorre com a escola,  
representada por Graciliano  
Ramos, onde ela aparece  
muito distante da vida  
entendida em suas tensões  
ideoculturais.

---

A família, nos romances de Graciliano Ramos, tem a sua práxis modelada pela ideologia coercitiva da sociedade geral. As personagens já na infância têm os seus valores humanísticos alienados pela célula social familiar. Todas as ações giram em torno de suas posições diante do sistema produtivo. Paulo Honório (*São Bernardo*), por exemplo, só se casou quando pretendeu perpetuar a sua propriedade através de descendentes. Todo o processo de aprendizagem torna-se alienado e agressivo, criando modelos ideoculturais:

Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura.

Com o correr do tempo aprendi natação com os bichos e livre-me disso. Mais tarde, na escola de Mestre Antônio Justino, li a história de um pintor e de um cachorro que morria afogado. Pois para mim era no poço da Pedra que se dava o desastre. Sempre imaginei o pintor com a cara de Camilo Pereira da Silva, e o cachorro parecia-se comigo.

Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício um dia inteiro [...] <sup>22</sup>

Luís da Silva adquiriu assim um “método” – um modelo de comportamento. Em uma situação de anomia social ou numa situação de poder equivalente à do pai, poderia agir conforme esse modelo ideocultural. A situação de anomia, em maior ou menor grau, acaba por impregnar, em seu “salve-se quem puder”, os aparelhos ideológicos de Estado. Nos jornais, por exemplo, só se defende o ponto de vista de quem paga mais. Mesmo os interesses do grupo social dominante de preservar uma certa dignidade institucional ficam além da consciência “real” dos proprietários de jornal.

É dessa forma, dentro do horizonte de expectativas de seus narradores, que Graciliano Ramos constrói seus universos ficcionais. São universos, conforme procuramos desenvolver, por onde gravitam suas personagens, em seus comportamentos rituais, mas também com suas vontades. Essa força de gravidade conforma as leis do campo situacional, com uma atmosfera onde os atores sociais desempenham seus papéis, mais ou menos convencionais, mais ou menos estereotipados. O escritor imagina essa totalidade, onde os múltiplos campos sêmicos da atividade humana interagem, se disputam. Aí também se localiza um campo intelectual, por onde também gravita Graciliano Ramos, que procura ao mesmo tempo incorporar o que essa sociedade tem de positivo, para negá-la dialeticamente, procurando um novo e mais autêntico campo de gravitação.

---

A utopia em Graciliano Ramos  
atualiza-se nos próprios  
objetos que construiu – texto,  
personagens, situações  
narrativas – como uma  
vontade de que as coisas  
podem ser modificadas.

---

Esse campo, o da aspiração por liberdade, por plenitudes, é de quem acredita na utopia de que o paraíso terrestre é possível. Essa imagem da utopia nada tem a ver com a república ideal de Platão: uma utopia fechada, onde tudo estaria pré-figurado. Não, parece-nos que a utopia em Graciliano Ramos atualiza-se nos próprios objetos que construiu – texto, personagens, situações narrativas – como uma vontade de que as coisas podem ser modificadas. Um princípio esperança que leva esses objetos a se inserirem num processo de transformação. Mais do que desenhar um modelo ideal de sociedade, Graciliano Ramos procurou sonhar implicitamente com ele – uma virtualidade em constante vir-a-ser.

## NOTAS

<sup>1</sup> Utilizaremos as seguintes edições dos romances de Graciliano Ramos: *Caetés* (8ª edição. São Paulo, Martins, 1969); *São Bernardo* (27ª edição. Rio de Janeiro, Record, 1977); *Angústia*

(13ª edição. São Paulo, Martins, 1971); *Vidas secas* (22ª edição. São Paulo, Martins, 1969).

- <sup>2</sup> *Caetés*, cit., p. 25.  
<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 239.  
<sup>4</sup> *São Bernardo*, cit., p. 12.  
<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 171.  
<sup>6</sup> *Angústia*, cit., p. 20.  
<sup>7</sup> *Vidas secas*, cit., p. 206.  
<sup>8</sup> *Angústia*, cit., pp. 78-79.  
<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 20.  
<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 231.  
<sup>11</sup> *Vidas secas*, cit., p. 142.  
<sup>12</sup> *Caetés*, cit., p. 194.  
<sup>13</sup> *Angústia*, cit., p. 56.  
<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 57.  
<sup>15</sup> *Angústia*, cit., p. 175.  
<sup>16</sup> *Ibidem.*  
<sup>17</sup> *Ibidem.*  
<sup>18</sup> *São Bernardo*, cit., p. 103.  
<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 157.  
<sup>20</sup> *Angústia*, cit., p. 25.  
<sup>21</sup> *São Bernardo*, cit., p. 7.  
<sup>22</sup> *Angústia*, cit., pp. 26-27.

