

TÍTULO DO TRABALHO			
OS LIMITES HISTÓRICOS DO CAPITALISMO EM <i>SÃO BERNARDO</i> DE GRACILIANO RAMOS			
AUTORA	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
Kárita Aparecida de Paula Borges	Universidade de Brasília	UnB	Doutoranda/ Bolsista CAPES
RESUMO			
<p>Este trabalho pretende analisar o romance <i>São Bernardo</i> (1934), de Graciliano Ramos, no que se refere aos limites históricos (classe) do capitalismo, os quais influenciam na construção de um romance realista. Assim, os limites ao serem apresentados na narrativa, evocam a (in) capacidade do ser social seja individual ou coletivo de colocar e/ou resolver problemas gerados pelo capital. Na narrativa em tela, esses problemas se tornam impasses que são apresentados por meio da seleção temática do autor-personagem. Paulo Honório menciona, ironicamente, que seu fracasso em escrever o romance ocorreu devido à ausência na descrição da paisagem. Sabe-se que a seleção do material temático é intencional e decisiva, já que faz uma mediação entre o conteúdo e a forma. A literatura de Graciliano é construída por meio de uma escrita precisa e apurada, que interliga aspectos ideológicos e estéticos. Suas seleções estilísticas são prévias à sua obra.</p>			
PALAVRAS-CHAVE			
<i>São Bernardo</i> ; Limites Históricos; Romance Realista.			
ABSTRACT			
<p>This paper propose to analyze <i>São Bernardo's</i> novel (1934) written by Graciliano Ramos in relation to historical limits (class) of capitalism, which influence the construction of a realist novel. Thus, the limits to be presented in the narrative evoke the (in) ability of the social being, individual or collective, to pose and/or solve problems generated by capital. In the narrative in question, these problems become deadlocks that are presented through a thematic selection of the author-character. Paulo Honório mentions that, ironically, his failure to write the novel was due to the absence in the description of the landscape. It is known that the selection of the thematic's material is intentional and decisive, as it mediates between content and form. The Graciliano's literature is built through a written precise and accurate, joining ideological and aesthetic aspects. Their stylistic selections are prior to his work.</p>			
KEYWORDS			
<i>São Bernardo</i> ; Historical limits; Realist novel.			
EIXO TEMÁTICO			
A luta libertadora da cultura e da arte			

OS LIMITES HISTÓRICOS DO CAPITALISMO EM *SÃO BERNARDO*, DE GRACILIANO RAMOS

[...] *A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.*
Graciliano Ramos¹

Introdução

O romance *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, foi construído durante os movimentos estéticos, ancorados em uma consciência estético-social dos anos 1930-1940, os quais foram afetados pelos problemas sociais causados pelo subdesenvolvimento econômico do Brasil². Assim, a narrativa, em tela, caracterizou-se como pertencente ao esquadrão de autores que captava a realidade objetiva e a transfigurava em matéria literária.

Esses autores formaram o panteão “Romance de 30”, cuja tese foi salientar quais eram os limites históricos (classe) do capitalismo e como influenciaram na construção de um romance realista. É possível que os limites, ao serem apresentados, evoquem a (in) capacidade do ser social, individual ou coletivo, de colocar e/ou resolver problemas gerados pelo capital.

Em Graciliano Ramos, esses limites são apresentados por meio de elaboração estilística em que predomina “[...] a parcimônia de vocábulos, a brevidade dos períodos, devido à busca do necessário, ao desencanto seco e ao humor cortante, que se reúnem para definir o perfil literário do autor” (CANDIDO, 2006, p. 21).

Sua obra, apesar de inserida no movimento literário modernista, tem suas raízes estéticas fincadas no realismo do século XIX³. Portanto, é preciso compreender sua feitura, enquanto procedimento estético, como um método de representação ‘realista’ na literatura.

Dessa forma, é possível apreender como o autor elabora as personagens e as situa no processo social, a partir de um ponto de vista de classe, já que “o decênio de 30

¹Graciliano Ramos, em entrevista concedida no ano de 1948. In: MORAES, Dênis. *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 1ª. ed., rev. e ampl., São Paulo: Boitempo, 2012.

²CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987. (Série Temas, v. 1, Estudos Literários).

³LAFETÁ, João Luiz. “Modernismo: projeto estético e ideológico”. In: _____. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 2000.

é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica” (LAFETÁ, 2000, p. 28).

1 As fases do regionalismo na literatura brasileira: da “brasilidade ingênua” ao regionalismo crítico

Segundo Moretti, em relação ao sistema-mundo, as literaturas dos países periféricos têm “uma conciliação problemática e instável entre as influências formais das matrizes ocidentais e as matérias locais” (MORETTI, 2000, p. 173). Mais adiante, em seu artigo, o autor cita Even-Zohar, que, ao refletir sobre a literatura hebraica, percebe que a

[...] interferência é uma relação entre literaturas por meio da qual uma [...] literatura-fonte pode tornar-se uma fonte de empréstimos diretos ou indiretos [importação do romance, empréstimos diretos e indiretos, dívida externa: repare como metáforas econômicas têm estado subterraneamente em ação na história da literatura]. Uma literatura-alvo, em geral, recebe a interferência de uma literatura-fonte que a ignora completamente (EVEN-ZOHAR apud MORETTI, 2000, p. 175).

Assim, entende-se que, no Brasil, a literatura nacional se consolidou enquanto sistema literário pautado em uma tradição europeia. Esse fato se deu pela necessidade de alguns escritores em captar, para a forma literária, a realidade nacional constituída em uma sociedade que, para se formar, teve a barbárie, da colonização e da escravidão, como instrumento adotado.

É importante destacar, no que diz respeito à dialética local *versus* universal, que desde os poetas árcades houve a manifestação de uma estética que tinha como estandarte a utilização de padrões representativos da metrópole, ou seja, um *continuum* do arquétipo europeu:

No Arcadismo predomina a dimensão que se pode considerar mais cosmopolita, intimamente ligada às modas literárias da Europa, desejando pertencer à mesma tradição e seguir os mesmos modelos, o que permitiu incorporar a produção mental da colônia inculta ao universo das formas superiores de expressão (CANDIDO, 1998, p. 36).

Além da incorporação de componentes da tradição, o arcadismo teve na utilização de elementos campestres e pastoris a descrição da natureza como um dos aspectos mais importantes da sua solidificação enquanto arte.

Outro fator do qual esse movimento se valeu foi a incorporação do índio na sua

poesia, porém essa cor local é anacrônica, porque é uma ruína. Sabe-se que no processo de colonização os povos autóctones foram praticamente exterminados, assim, quando a literatura elabora essa nota local, está tratando de algo que praticamente se findou.

Já com o romantismo, este problema da adaptação se intensificou, porque os escritores românticos, imbuídos da ideia de país novo (que acabara de conquistar sua independência), acreditavam que alcançaríamos o patamar de nação atrelada aos processos de modernidade que se fortaleciam na Europa.

Para os escritores românticos, a ideia de país novo, que precisava ser construída no pensamento do povo, poderia ser realizada por meio da literatura que encontrou

[...] um vasto horizonte de possibilidades temáticas e expressivas diferentes daquelas da metrópole, emerge a valorização da terra, da paisagem e do homem que a habita. Índios e sertanejos expressando uma brasilidade ingênua, que, contraditoriamente, bebia em fontes européias, pois europeu era todo o nosso ideário da época (PELLEGRINI, 2004, p. 126).

Eis o impasse da literatura brasileira: como utilizar os elementos dessa “brasilidade ingênua” e adaptá-los às características europeias em se tratando das emoções, dos costumes, da linguagem nas personagens que foram construídas neste novo país, as quais imprimiam em sua natureza características psíquicas, morais, éticas, enfim, valores de uma burguesia europeia?

Nesse intuito de dar à cor local um caráter europeu, mostrou-se a complicada relação entre o local e o universal que estruturou o sistema literário brasileiro. Ao se tentar moldar o índio e o sertanejo – que são a nossa cor local – aos valores daqueles que os colonizaram, surge na narrativa um regionalismo com tom exótico.

Nos ensaios “Literatura e Subdesenvolvimento”, “Literatura de dois gumes” e “Nova narrativa”⁴, Candido parte do pressuposto da formação do sistema literário nacional e traça um eixo que funda a produção da literatura brasileira, que se instaura com a ideia de nativismo dos poetas árcades, continua com a busca de nacionalismo pelos românticos, se consolida com o dilema machadiano de nação em subdesenvolvimento, sendo que esse aspecto marca a geração do Romance de 30, e que se potencializa, sob novas versões no universalismo da nova narrativa.

Candido mostra, portanto, como as regiões afetadas pelo subdesenvolvimento e os temas ligados a ele “invadem o campo da consciência do escritor” (CANDIDO,

⁴1987.

1987, p. 157-158), alçando-se ao cerne inevitável da obra, e cuja transplantação em forma estética ocupará a criação do autor.

A sensibilidade e consciência do escritor com relação ao atraso, ao longo da formação literária brasileira, foram chamadas por Candido de ‘fases da consciência do atraso’. A “consciência amena do atraso”, ou “fase de consciência de país novo”, corresponde à época eufórica da ideia de país novo, em que a representação nacional dava-se por meio do apelo ao exótico de nossas particularidades telúricas como maneira de compensar o nosso atraso.

A cor local foi considerada como ponto crucial das narrativas que valorizavam os aspectos regionais por meio da natureza, a qual estava estritamente ligada à noção de pátria.

A nossa literatura “compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social” (CANDIDO, 1987, p. 141). Os intelectuais acreditavam que o atraso era um fato circunstancial e que alcançaríamos o patamar de nação vinculada à modernidade, ou seja, que chegaríamos ao mesmo nível dos centros desenvolvidos.

A segunda fase da percepção dos intelectuais brasileiros com respeito ao atraso foi chamada por Candido de “consciência catastrófica do subdesenvolvimento ou atraso”, momento histórico em que os escritores perceberam que o nosso atraso não era um fato circunstancial ao tomarem consciência da noção de sermos um país subdesenvolvido, ou seja, ao tomarem consciência da crise.

Essa fase de pré-consciência do subdesenvolvimento corresponde à década de 1930, quando o olhar do escritor brasileiro direcionou-se às práticas sociais e ideológicas, abandonando o “encanto pitoresco”, porque não cabia mais o desejo de enaltecer as peculiaridades locais do país.

As características da região vão servir de tema, porém não mais como modelo de exaltação da natureza exótica, mas como região vítima do atraso. O tom será aquele do documento e do empenho social na literatura regionalista. Dessa forma,

[...] o regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local [...]. A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante (CANDIDO, 1987, p. 159).

Diante disso, o regionalismo tornou-se um modo natural da expressão literária

nacional, no entanto, nem sempre está presente da mesma forma na literatura. De acordo com o crítico, na fase de consciência eufórica de país novo aconteceu o regionalismo pitoresco, o qual “funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura” (CANDIDO, 1987, p. 158).

Na fase de pré-consciência do subdesenvolvimento, tivemos o regionalismo problemático, que corresponde ao romance social ou romance do Nordeste, quando os escritores percebem que o atraso não estava mais vinculado ao destino individual, mas às consequências do atraso sistêmico.

O regionalismo tomará, então, um empenho político, utilizando a literatura como um documentário para focar-se na realidade local. O Romance de 30 se encarregará de representar as “regiões remotas, nas quais se localizam os grupos marcados pelo subdesenvolvimento” (CANDIDO, 1987, p. 158), particularmente, a região Nordeste, já que

[...] o fato mais saliente foi a voga do chamado ‘romance do Nordeste’, que transformou o regionalismo ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações (CANDIDO, 1987, p. 204).

O afastamento dos elementos regionalistas mais ligados ao pitoresco apenas vão conhecer uma superação depois do decênio de 1930, quando, na visão de Candido, “as tendências regionalistas, já sublimadas e como transfiguradas pelo realismo social, atingiram o nível das obras significativas” (CANDIDO, 1987, p. 161).

O romance dessa fase possui domínio das técnicas narrativas mais modernas, importadas da Europa e transformadas para dar conta da realidade local brasileira. Essa terceira fase do regionalismo é chamada por Candido de “regionalismo crítico”, em que a “consciência dilacerada do subdesenvolvimento opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo” (CANDIDO, 1987, p. 162).

1.2 Da literatura torre de marfim, à linguagem coloquial, à consciência da luta de classes

A literatura nacional, que predominou durante muito tempo, se constituiu por meio de um rigor gramatical, no afã de fortalecer a língua e adotar como modelo a

literatura portuguesa. A literatura aqui produzida ainda era muito restrita a uma determinada classe da sociedade. Eis a literatura torre de marfim.

Somente no decênio de 1920 que se produziu um conjunto de aspirações e inovações para a difusão da cultura nacional. Entretanto, é com o movimento de outubro nos anos de 1930 que tal anseio se concretizou, já que fora “um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova” (CANDIDO, 1987, p.181).

Essa nova configuração foi propiciada por meio de diversos setores: a educação pública, que passava por uma renovação pedagógica, desde os anos 1920, pautada no liberalismo educacional; os meios artísticos e literários; os meios de difusão cultural (livro, rádio).

Todos esses elementos ligavam-se “a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro a sociedade e o Estado –devido às novas condições econômico-sociais” (CANDIDO, 1987, p. 182). Contudo, é no âmbito artístico que os ideais renovadores se fortaleceram, tais como: “aceitação consciente ou inconsciente das inovações formais e temáticas; do alargamento das ‘literaturas regionais’ à escala nacional; da polarização ideológica” (CANDIDO, 1987, p. 185).

A década de 1920 produziu ideias renovadoras, que influenciaram, posteriormente, na produção literária nacional, rejeitando os velhos padrões ao utilizar linguagem coloquial, condensada, com surpresa verbal, uso de elementos cotidianos e sem o purismo gramatical. Isso porque a primeira fase do modernismo inseriu-se

[...] dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional; [o que fez] abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade [rompendo com] a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que, em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país), iriam estalar e desaparecer em parte (LAFETÁ, 2004, p.57).

Sabe-se que o modernismo da primeira geração teve seu enfraquecimento na revolução da linguagem bem antes da geração de 1930⁵, devido à

⁵Vide ensaio: “Estética e ideologia: o Modernismo em 1930”. In: PRADO, Antonio Amoni (Org.). *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

[...] apropriação de suas propostas por segmentos conservadores, que trataram de lançar revistas e movimentos literários – vide o Movimento Verde-Amarelo, a revista *Festa* e a Escola da Anta, ligados ao catolicismo e ao movimento integralista. Juntamente com a alta produção da literatura modernista, nos anos de 1920, tem já início a “diluição estética: à medida que as revolucionárias proposições de linguagem vão sendo aceitas e praticadas, vão sendo igualmente atenuadas e diluídas, vão perdendo a contundência que transparece em livros radicais e combativos da fase heróica, como *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*” (LAFETÁ apud BRUNACCI, 2008, p. 126).

É importante ressaltar que, na segunda fase do movimento, houve maiores pretensões que vão além do âmbito burguês e alcançam discussões primordiais sobre a luta de classes arraigadas no país. Assim, é com a expansão das literaturas regionais, que o movimento ganhou destaque ao construir narrativas com uma dinâmica ficcional voltada para o regional (que não é mais um regionalismo pitoresco) e, também, que propicia uma liberdade na construção narrativa, bem como na linguagem ao inserir uma dimensão documental na obra literária. Segundo Brunacci (2008, p. 126):

Se os escritores do primeiro momento propunham “ajustar” a cultura brasileira à realidade da modernização, os da segunda fase pretenderam “reformular ou revolucionar essa realidade, [...] modificá-la profundamente, para além (ou para aquém...) da proposição burguesa [...]” e essa necessidade se sobrepôs ao projeto estético inicial, ganhando maior relevo o projeto político.

Diante disso, entraram no cenário da literatura escritores que assumiram a função de denunciar as mazelas vividas pelos setores mais pobres da sociedade: o proletário, o pequeno agricultor, o mendigo, a criança abandonada, a prostituta, enfim, como mencionou Graciliano Ramos, “os infelizes que povoam a terra”⁶.

No intuito de romper com as tradições culturais arcaicas do Brasil que a escrita de Graciliano Ramos teve seu estilo aceito “como ‘normal’, porque a sua despojada secura tinha sido também assegurada pela libertação que o Modernismo efetuou” (CANDIDO, 1987, p. 186).

Ao mesmo tempo em que fazia crítica ferrenha ao ideário modernista de 1922, Graciliano Ramos se apropriou da experimentação inicial do modernismo, promovendo

⁶Discurso de Graciliano Ramos na ocasião do jantar de comemoração dos seus 50 anos, em 1942, no restaurante Lido, no Rio de Janeiro. In: BASTOS, Hermenegildo; ALMEIDA FILHO, Leonardo; BRUNACCI, Maria Izabel. Catálogo de benefícios: o significado de uma homenagem. Brasília: Hinterlândia, 2010. p.21-32.

na linguagem de seus romances alguns elementos vanguardistas na técnica de narrar:

[...] além do uso frequente do monólogo interior em sua forma de livre associação de ideias, encontramos [no romance *Angústia*] uma radical fragmentação do tempo, o que o aproxima das mais audaciosas experiências do romance da decadência. Também não há como negar o caráter de experimentação em *Vidas Secas*, por sua composição em quadros (lembre-se o “romance desmontável” de Rubem Braga) (BRUNACCI, 2008, p. 127).

Outra aproximação com a primeira fase deve-se ao repúdio à “língua de Camões”⁷. Entretanto, o escritor “ao mesmo tempo em que criticava ‘a língua brasileira’ ou a ‘gramatiquinha brasileira’ se fez um escritor de sintaxe escorreita, de apuro verbal, coisas que o podem aproximar, usemos ainda a metáfora, ‘da língua de Camões’” (BASTOS, 2006, p. 102).

Também estabeleceu embate com a sua própria geração (Romance de 30)⁸, pois acreditava na possibilidade de contribuir, com a arte, como mecanismo de mudança estrutural da sociedade, já que

[...] é conhecido que julgava indispensável viver como um miserável para falar do ponto de vista desse miserável. A busca desse real é a expressão estética de *S. Bernardo*. Através da arte, aproximar-se do real, com a certeza de que tal verdade jamais será atingida na sua essência. O grito de cunho social de que *S. Bernardo* é portador se faz dentro dessa limitação (NETO, 2013, p. 232).

Encontra-se, em Graciliano Ramos, uma reflexão desenvolvida no cerne do sistema literário nacional como forma de autoconsciência, uma vez que

[...] o sistema literário designa a tradição ininterrupta de autores, obras, temas, público, etc., a continuidade que e verifica de uma obra para outra, de um autor para outro, é uma continuidade crítica. Esse fio (como aparece em **Formação da literatura brasileira**) é uma narrativa, a da autoconsciência do sistema (BASTOS, 2006, p.102).

Em relação a essa autoconsciência, o autor tende a evidenciar os limites de

⁷Polêmica explicitada por Graciliano Ramos quando seu narrador-escritor Paulo Honório repudia o ato de escrever literatura pela “língua de Camões” (RAMOS, 2013, p. 8).

⁸Vide as críticas feitas em *Linhas Tortas*: “O romance de Jorge Amado”; “O fator econômico no romance brasileiro”. Em especial, aos autores do seu período que escreviam uma prosa tão presa à realidade que forneciam à narrativa um caráter de cópia, uma espécie de reportagem, e não obra literária. Enfim, o caráter documental ultrapassou o estético. Veja: “Os escritores atuais foram estudar o subúrbio, a fábrica, o engenho, a prisão da roça, o colégio do professor cambembe. Para isso resignaram-se a abandonar o asfalto e o café, viram de perto muita porcária, tiveram a coragem de falar errado, como toda a gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica. Ouviram gritos, pragas, palavrões, e meteram tudo nos livros que escreveram. Podiam ter mudado os gritos em suspiros, as pragas em orações. Podiam, mas acharam melhor pôr os pontos nos ii” (RAMOS, 2005, p. 129).

classe existentes na língua literária nacional cujo intuito era “dotar a nação brasileira de uma literatura brasileira própria. Esse projeto coincide, assim, com o projeto de nacionalidade” (BASTOS, 2006, p. 102). Desse modo,

[...] ao criticar a ‘gramatiquinha brasileira’ estaria se aproximando da tradição pré-modernista, podendo, então, e devendo ser visto como um autor que marca um momento de interrupção do avanço modernista, ou: a crítica à ‘língua nacional’ leva-o ainda mais longe do que o Modernismo porque, dando a ver os limites da luta nacional, aponta para uma outra luta (quase ou nunca colocada definitivamente na literatura brasileira) – a luta de classes (BASTOS, 2006, p. 102).

A ideia de língua nacional vem desde o romantismo⁹ e se estendeu por outras épocas com escritores de diferentes visões ideológicas. Sabe-se que o projeto da língua está atrelado ao de uma nacionalidade brasileira, haja vista que a língua e a nação são fundamentais para que um povo se reconheça pertencente ao seu território e cultura, pois “a nação só atinge o estatuto de realidade social, política, cultural e histórica através do enunciado linguístico. A nação só existe enquanto objeto de um discurso sobre ela e que a constitui enquanto tal” (CHAUI, 1983, p. 42).

Havia uma demonstração de repúdio à língua do colonizador, fato que fora culminado na década de 1920 com a ideia de construir a língua nacional – a “gramatiquinha brasileira” – adotando a “língua do povo”, “a língua errada do povo” e, conseqüentemente, implantando uma literatura nacional.

Porém, a repulsa de Graciliano Ramos à primeira geração é justamente pelo fato de que a proposta da “gramatiquinha brasileira” era feita pela classe burguesa. Então, “trocar a ‘língua de Camões’ por ela equivaleria a trocar a língua de uma elite lusitana pela de uma elite brasileira. A barreira de classe continuaria persistindo” (BRUNACCI, 2008, p. 131).

2 O realismo crítico em Graciliano Ramos: seu trabalho artístico e sua literatura autoquestionadora

Neste trabalho, cabe discutir a noção de realismo do ponto de vista do método estético, ou seja, o realismo compreendido enquanto método de representação da realidade. Para tanto, apresenta-se seu conceito, cunhado pela estética marxista, no empenho de enfatizar na arte seu caráter de conhecimento da essência da realidade.

Na obra de Graciliano Ramos, percebe-se o realismo, social ou crítico, como

⁹Famigerada polêmica entre Nabuco e Alencar em 1875.

viés metodológico, o qual rege a escolha dos fatos, tipos e formas na elaboração da sua escrita. Portanto, para compreender esse método, é necessário entender “a estrutura literária dos romances em, simultaneamente, consonância e conflito, como continuidade e ruptura, com os problemas do desenvolvimento humano e das estruturas sociais e econômicas da sociedade”¹⁰. Dessa maneira,

[...] o realismo constitui-se não em uma escola literária (que estaria dada no tempo e que, na literatura brasileira, seria associada a Machado de Assis e seus contemporâneos), como a historiografia oficial costuma considerar. O realismo é a lealdade ao processo de vida real. Daí Lukács afirmar que toda grande arte é realista (CARLI, 2012, p. 23).

Ora, se o realismo é uma postura diante da realidade, e se ele é uma questão de método, questiona-se: como a literatura deve refletir (ou representar) a realidade?¹¹

Nesse determinismo, a criação literária é resultante da tensão – adequação ou confronto – entre os condicionantes históricos e a liberdade do escritor ao traduzir esteticamente a realidade. Entretanto, é fundamental que o escritor construa uma metodologia que possibilite a preservação de

[...] toda a riqueza estética e comunicativa do texto literário, cuidando igualmente para que a produção discursiva não perca o conjunto de significados condensados na sua dimensão social. Afinal, todo escritor possui uma espécie de liberdade condicional de criação, uma vez que os seus temas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sua sociedade e seu tempo (SEVCENKO, 1989, p.20).

Coutinho assevera que, para o filósofo húngaro Györg Lukács, “toda grande arte é realista, na medida em que reproduz momentos típicos do processo evolutivo da humanidade e, desse modo, evoca no receptor a autoconsciência de sua participação no gênero humano” (COUTINHO, 2010, p.8).

A arte assenhora-se da vida cotidiana, ou seja, parte dela para, em seguida, a ela retornar em um estado de elevação da consciência sensível dos homens. Por isso,

Lukács estabelece uma divisão entre o senso comum dos homens mergulhados na cotidianidade e as formas superiores de consciência que vão além desses limites. Mas, como materialista, afirma que as objetivações do ser social que elevam o homem acima da

¹⁰HESS, Bernard H.; BRUNACCI, Maria Izabel; FARIA, Viviane Fleury. Estética da nacionalidade em Graciliano Ramos. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX - ENGELS, 4., Campinas, 2005. *Anais*. Campinas, 2005.

¹¹ ibidem.

cotidianidade nascem para responder às necessidades vitais postas pela vida e, por isso mesmo, retornam ao cotidiano para enriquecê-lo. A vida cotidiana é a fonte e a desembocadura de todas as atividades espirituais do homem¹².

Mesmo que essa arte negue a realidade objetiva (mundo da aparência) ela é capaz de captar a totalidade e imprimir a subjetividade humana, conduzindo o homem a refletir sobre seu próprio destino. Enfim, o ser social toma consciência de si e da humanidade.

No trabalho de Graciliano Ramos, há um projeto estético, de permanente aprimoramento estilístico, capaz de equilibrar o fator estético e o documental em suas narrativas. Na sua linguagem concisa, o escritor tem o intuito de eliminar, tanto quanto possível, o discurso do outro¹³, o qual não pretende ratificar, mas pelo contrário, se opor ao discurso da elite brasileira. Por outro lado, o autor apresenta em suas obras um português “brasileiro encrascado e de matuto”, contra todos os obstáculos de ordem estética e semântica que entravam a representação da oralidade no romance. Tal projeto estético, portanto, está em conformidade com o projeto ideológico e político de conscientização e de emancipação das camadas excluídas pelo capital¹⁴.

A atividade artística de Graciliano Ramos “não nos toca somente como arte, mas também 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” (CANDIDO, 2006, p. 99).

No realismo, a configuração estética está ligada à representação de uma particularidade, de um “aqui e agora” determinado, captando as conexões entre os fatos da vida cotidiana. Porém, é preciso entender que isso não ocorre de maneira imediata. A obra de arte não é um documento e, sim, um longo caminho resultante da reflexão do artista sobre o momento histórico em que está inserido, construindo, assim, uma inteligibilidade. Por isso, a obra deriva do trabalho do artista, que está estritamente ligado às formas históricas de seu tempo, sua nação, sua etnia.

Essa arte que é reflexo estético da realidade objetiva se associa a métodos específicos, como a narração, por exemplo, criando um mundo através do processo de conexões, porque as “coisas heterogêneas e díspares, mas aí reunidas de tal forma [ou

¹²FREDERICO, Celso. Cotidiano e arte em Lukács. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 14, n. 40, p. 299-308, 2000.

¹³Veremos no subtópico “A dimensão documental e estética na linguagem encrascada de *São Bernardo*, e a invasão do ‘outro’”, em que há uma análise sobre o “silêncio” das personagens iletradas no romance.

¹⁴ *ibidem*, 2005.

seja, concentradas], pela atividade da arte, chegam a compor um mundo, no sentido que Lukács dá à palavra quando diz que a obra de arte cria um ‘mundo’” (BASTOS, s/nº).

Lukács denomina essa concentração de meio homogêneo, que é a concentração de experiências históricas do indivíduo singular e, também, da própria espécie humana, ou melhor, é a maneira como os sentidos humanos estão organizados no homem inteiro. Logo, “é uma redução na orientação ao mundo externo, a concentração dessa orientação ao vivenciável por um só sentido ou, pelo menos, ao perceptível segundo um aspecto exatamente determinado” (LUKÁCS apud BASTOS, s/nº). Desse modo, a obra de arte reduz a noção do real para, em seguida, ampliá-lo. O “mundo” da obra, que é sempre um reflexo do mundo, não é jamais uma mera cópia, mas a realidade intensificada em perspectiva humana¹⁵.

Para que o artista consiga intensificar, na obra de arte, a realidade, é preciso se ater ao pré-artístico, ou seja, aos elementos selecionados (organizados) para compor sua obra. Sabe-se que essa seleção do artista não é arbitrária, pois se relaciona com seu tempo histórico, normas artísticas, padrões de época, expectativas, valores. Então, o material temático é uma seleção intencional e o artista se coloca limites, ou seja, regras para compor sua obra.

Se o material temático é uma seleção, então, é importante destacar que com a passagem da consciência amena do atraso para a catastrófica, o Brasil enquanto conteúdo passa a ser enxergado, por muitos escritores, de maneira diferente; antes, uma visão exótica, pitoresca, porém esse olhar mudou conforme a consciência tomada pelos autores do período de 1930 e intensificada com a geração de 1945. Então, se o material temático tornou-se a mediação entre o conteúdo e a forma, surge uma nova maneira de debater sobre os problemas sociais do país.

No ensaio “Destroços da Modernidade”, de 2001, Bastos faz uma análise acerca da obra de Graciliano Ramos, em que cogita que as personagens gracilianas estão longe de usufruírem do progresso tão cultuado pelas elites nacionais, tendo em vista que “convivem com os destroços que o mar da modernidade jogou nas praias do país periférico. Contemplam os estragos deixados pelos vagões da modernização” (BASTOS, 2001, p.53).

A crítica de Graciliano Ramos à modernização soa como uma voz dissonante

¹⁵A tela “Paisagem com a queda de Ícaro”, de Pieter Brugel, é analisada por Hermenegildo Bastos, em seu texto “O Realismo e sua atualidade: sugestões iniciais para um debate”. Na tela, o leitor e/ou espectador “precisará participar ativamente do processo de conexões, captar as determinações que a obra aos poucos e não sem dificuldades revela”.

nos anos 1930, já que o autor tinha consciência de que não escrevia para as pessoas da mesma classe social de suas personagens. Por isso, sua obra rema contra a maré da época, que exaltava a glorificação do progresso e a busca por uma identidade nacional arquitetada pelo movimento modernista, porque

enquanto a maioria dos escritores está ofuscada pelo progresso (ainda que seja o progresso adaptado às condições locais, mas implicando sempre a defesa dos interesses oligárquicos), Graciliano escancara as misérias da modernidade como um todo, e não apenas da modernização brasileira. O Brasil é como uma aberração gerada pela história ou narrativa do capital. A literatura é um capítulo dessa narrativa. Como tal, não é inocente. Está comprometida com os projetos de poder. Assim, coloca-se a questão mais crucial em Graciliano Ramos: considerando que o espaço chamado literatura é uma língua institucionalizada, um conjunto de códigos trabalhados e aprimorados pelos dominadores, como será possível exercer a prática literária como negatividade? Em outras palavras: como será possível reverter o instrumento literário, evitando que ele cumpra a sua função de sempre – a de legitimar o domínio? (BASTOS, 2001, p. 54).

No que se refere a questões de classe, encontram-se os limites históricos, os quais influenciam na construção de um romance realista. Assim, os limites, ao serem apresentados em uma narrativa, evocam a (in) capacidade do ser social, individual ou coletivo, de colocar e/ou resolver problemas gerados pelo capital.

Em *São Bernardo*, esses problemas se tornam impasses que são apresentados por meio da seleção temática do autor-personagem. Paulo Honório menciona, ironicamente, que seu fracasso em escrever o romance ocorreu devido à ausência na descrição da paisagem. Sabe-se que a seleção do material temático é intencional e decisiva, fazendo uma mediação entre o conteúdo e a forma. Suas seleções estilísticas são prévias à sua obra:

Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá idéia 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. Vi também novilhos zebus, gado que, na minha opinião, está acabando de escangalhar os nossos rebanhos.

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. 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. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa da Madalena (RAMOS, 2013, p. 88-89).

A literatura de Graciliano Ramos é construída por meio de escrita precisa e apurada, que interliga aspectos ideológicos e estéticos. Sua intenção na obra é mostrar a transformação de Paulo Honório em um grande coronel na região e como se dá sua convivência com quem o serve; todas suas relações são de interesse, portanto, reificadas. Ele não consegue ter afeto nem pelo filho – seu único herdeiro; todos são objetos para esse homem “egoísta e brutal”. É na sua decadência moral e financeira que o narrador-personagem toma consciência de suas ações: “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” (RAMOS, 2013, p.221).

A tomada de consciência de Paulo Honório possibilita ao leitor compreender que está diante de uma obra de arte autêntica, que trata de personagens que não podem ir além dos acasos da vida e da rede de causa e efeito da sociedade moderna. Nesse sentido, a obra de Graciliano é crítica da vida, pois, ao evidenciar os limites do personagem central, acaba por apontar para outro mundo, o mundo da não reificação.

Desse modo, verifica-se que o trabalho do artista age sobre o mundo, pois à medida que a obra de arte acentua a subjetividade, ela capta a realidade, tendo em vista que pondera qual é a conexão entre o indivíduo e a sociedade. Tal fator é capaz de evocar o leitor para purgar suas emoções (terror, medo, piedade); esses sentimentos provocados são denominados de catarse.

Conforme o “Dicionário de Filosofia”¹⁶, o termo catarse significa: “libertação do que é estranho à essência ou à natureza de uma coisa e que, por isso, a perturba ou corrompe. Esse termo, de origem médica, significa ‘purgação’”, ou seja, propicia uma purificação das emoções do leitor e/ou espectador (tragédia), impulsionando-o passar de um estado emocional para um intelectual – estágio de autoconsciência. Por isso, a catarse toma uma dimensão ética, uma vez que a arte pode conduzir o indivíduo a uma ação política, orientando-o a uma tomada de consciência de classe,

[...] la catarsis es un criterio decisivo de la perfección artística de cada

¹⁶ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1. ed.coord. e rev. por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução de novos textos por Ivone Castilho Benedetti, 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

obra y, al mismo tiempo, el principio determinante de la importante función social del arte, de la naturaleza del después de su efecto, de su difusión en la vida, de la vuelta del hombre entero a la vida, luego de haberse entregado enteramente al efecto de una obra de arte y haber vivido la conmoción catártica (LUKÁCS, 1966, p. 518).

Depois da fruição estética, o indivíduo mobilizado pela arte defronta-se com o cotidiano fragmentado; esse homem não é mais o mesmo, tendo em vista que ao ser enriquecido pela experiência com a arte, como uma poesia, por exemplo, passará a ver o mundo com outra perspectiva. Porque, após o processo catártico, o homem é capaz de enxergar a realidade circundante com uma visão desfeticizada da sociedade mercantil em que está inserido, já que se percebe em um mundo reificado.

Diante de tal constatação, a arte, imbuída de um sentido ético, propicia ao indivíduo perceber-se em uma total reificação dentro da sociedade moderna, o que pode levá-lo a um aprimoramento ao superar a alienação que o circunda diariamente.

De acordo com Lukács, o processo que leva o leitor a superar-se como um indivíduo singular e se ver pertencente ao universal, ou seja, ao gênero humano, é a sua autoconsciência, que, por sua vez, ocorre somente por meio da catarse, por isso a obra de arte tem grande orientação para a práxis. Dessa forma,

[...] del mismo modo que el ingeniero inventa o hace fabricar una máquina para que determinadas operaciones puedan funcionar mejor, más práctica, más económicamente, etcétera, así también tendría el arte que transformar el <funcionamiento> de las almas de los hombres en el sentido óptimo para la ejecución de determinadas finalidades prácticas y actuales de la sociedad (LUKÁCS, 1966, p. 533).

De tal modo compreende-se o mundo, porque ao ser internalizado há uma possibilidade de sua amplificação, que, por sua vez, implantará a subjetividade: tomada de consciência do mundo, ou seja, uma reflexão do homem sobre seu próprio destino.

2.1 A dimensão documental e estética na linguagem encrencada de *São Bernardo*, e a invasão do “outro”

No entusiasmo de querer revelar as penúrias e os anseios do pobre no país, grande parte dos autores, durante a feitura da obra, enfatizava o processo ideológico e pouco elaborava o estético.

Tal fato tornou-se um impasse no trabalho da geração de 1930, que relegou para segundo plano a elaboração estética (predominando a matéria ao invés da fatura). Devido a essa pouca preocupação com a elaboração formal (estrutural e estilística), em

várias narrativas do período, o caráter documental ultrapassou o elemento estético¹⁷.

Na arte é a dimensão estética que deve predominar (o documental existe, mas não como entidade superior ao estético). Se o documental prevalecer há um problema na feitura da obra artística. Sabe-se que a relação entre o documental e o estético é dialética, já que existe uma tensão entre narrar as condições reais da vida humana concreta e a maneira como transformá-las em matéria literária.

Por isso, é necessário perceber a realidade como instrumento (matéria-prima), a qual o escritor utiliza para recriar, transfigurar, por meio de um discurso poético ficcional, a realidade em que se insere. Assim, ao revelar as conexões entre os fatos, o verossímil, o escritor transfigura a realidade em matéria literária por meio daquilo que Candido chama de redução estrutural.

Segundo ele, redução estrutural é a maneira como a matéria local (o fator social) interfere no processo criativo do autor e torna-se estrutura literária. Esse termo é compreendido como uma redução de fatos, das pessoas, do contexto sócio-histórico da vida enquanto matéria narrada que possibilita a criação literária, tendo em vista que

[...] a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador (CANDIDO, 1987, p. 163-164).

Partindo-se do pressuposto de que a obra de arte sempre tem uma dimensão documental, verifica-se que Graciliano Ramos conseguiu, em suas atividades artísticas, subsumir o fator documental por meio do estético com uma linguagem direta, dura e cortante.

O contexto histórico do romance *São Bernardo* é o Brasil dos anos de 1930, período ainda dominado pela crise econômica de 1929, que atingiu o Brasil, principalmente, o Nordeste, visto que os ideais modernizadores para transformação do país encontravam naquela região mais dificuldades para se concretizarem, frustrando

¹⁷Alguns autores demonstravam ter consciência durante o processo de elaboração literária: Abguar Bastos (1902-1995); Graciliano Ramos (1892-1953); Dionélio Machado (1895-1985); Ciro dos Anjos (1906-1994). Abguar Bastos, no prefácio do romance “Safra” (1937), ponderou: “Porém, devo advertir o seguinte: um romance permite que se lhe adivinhem os planos, quando se trata de reconstituir qualquer fase da existência humana. Mas evita que eles surjam, à flor do texto, com um ar de deliberação. Síntese de acontecimentos que não perde de vista o fundo mais nobre das suas paisagens: eis o romance. Assim sendo, o seu material não é intrínseco ao segredo da sua forma, como proíbe uma seqüência de arte que não se revele muito naturalmente. Desse modo o plano do livro, isto é, a sua intenção social e a sua aparência artística, se misturam sem que um perceba o outro. Não será como água e o azeite. Será, antes, como a luz e a cor” (BASTOS, A. apud CANDIDO, 1987, p. 197).

toda a esperança de uma renovação democrática da sociedade. Conforme evidencia Coutinho:

[...] na medida em que aí as contradições eram mais “clássicas” (no sentido de Marx), o Nordeste era a região mais típica do Brasil, a sua crise expressando – em toda a sua crueza e evidência – a crise de todo o País. Não é assim um fato do acaso que tenha sido o romance nordestino da década de 30 o movimento literário mais profundamente realista da história da nossa literatura (COUTINHO, 1967, p. 140).

Em *São Bernardo*, que descreve o regime fundiário e os conflitos sociais no Nordeste, encontra-se “a vocação para a brevidade e o essencial na busca do efeito máximo por meio dos recursos mínimos” (CANDIDO, 2006, p. 21).

O fator documental, em um primeiro nível, é a data e a região em que o enredo é construído (pouco após a “Revolução de Outubro”, em Viçosa, município de Alagoas); em segundo nível, é a dimensão do utilitário relacionado à linguagem com que Graciliano Ramos constrói sua narrativa, na qual predomina “as frases curtas, o tom seco, a correção sintática aliada à presença de localismos, a acuidade narrativa” (SOUSA, 2009, p. 56).

Embora Graciliano Ramos adote uma linguagem mais apurada com uma sintaxe escorreita, de apuro verbal, aproximando-o à sintaxe de “Camões”, há o predomínio, no campo lexical, de vocábulos regionais e expressões típicas do Nordeste brasileiro, em especial, da região alagoana. Em uma de suas cartas à esposa Heloísa, o autor menciona como se dá o processo de aquisição desses falares:

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para o brasileiro, um *brasileiro encrencado*, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um *brasileiro de matuto*, com uma qualidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. [...] 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. Quem sabe se daqui há trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem (RAMOS, 2011, p. 179). (grifos nossos).

Esse português “brasileiro encrencado e de matuto” expressa a verdadeira língua nacional, que causará espanto à “gente letrada do asfalto e dos cafés” ao lerem a língua do povo, ou seja, a língua falada que “é a única modalidade linguística que permitiria ao

narrador [de *São Bernardo*] levar a cabo a sua tarefa [que é a produção do romance]. A escrita, entretanto, possui exigências que a agastam contínua e sistematicamente da oralidade” (NETO, 2013, p. 226).

Graciliano Ramos “não é apenas o grande ficcionista de 30, é o escritor que mais se aproxima da posição do outro de classe” (BASTOS, 2006, p. 102), já que estabelece uma conexão entre “falar a língua do dominador” e “escrever na língua do dominado”. Isso provoca incômodo tanto para o autor quanto para o “escritor que puder se deixar contaminar: o incômodo de quem está escrevendo ou lendo na língua do dominador. Mas, agora, o dominador já não é só o colonizador português, é a elite brasileira” (BASTOS, 2006, p.102).

De acordo com Brunacci (2008, p. 134):

a ficção de Graciliano Ramos é produzida a partir da noção que o escritor tem de estar lidando com uma língua literária específica, que só se pôde formar graças ao choque entre a língua “cultura” e a forma de expressão “inculta”, que a vulgarizou, ou seja, transformou-a em produção cultural em colaboração com o “vulgo”.

Portanto, a língua nacional imaginada por Graciliano Ramos “não rejeita a forma gramatical herdada do português lusitano, mas busca sua autenticidade na absorção da riqueza lexical acumulada pela fala popular” (BRUNACCI, 2008, p. 131).

Abaixo, o diálogo travado entre Paulo Honório e Azevedo Gondim – o intelectual daquele lugar que defende o uso de uma linguagem culta para escrever, a qual é diferente da usada na fala:

- 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 cacos 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, 2013, p. 9).

Quando Paulo Honório começa a escrever, ele estabelece que a construção do romance se dá por meio da divisão do trabalho:

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 (RAMOS, 2013, p. 7).

O narrador-personagem deseja que todos façam o livro conforme suas ordens, portanto, estabelece, em outro campo de atividade, sua forma rotineira de relação com o outro. Todos precisam fazer o que ele manda. Seu desejo é que os outros se anulem em suas atividades e criem conforme seus mandos. Como isso não é possível, apenas Gondim “periodista de boa índole e que escreve o que lhe mandam [que Paulo Honório] chegava a considerá-lo uma espécie de folha de papel destinada a receber as ideias confusas que me fervilhavam na cabeça” (RAMOS, 2013, p. 8). Porém, a relação de Paulo Honório e o periodista também falha, não restando ao narrador escrever o livro, munindo-se dos seus próprios recursos de um narrador subletrado.

Graciliano Ramos tem um projeto de literatura que se opõe a uma arte que se coloque em determinada posição de classe. O que é exemplificado com a postura de Paulo Honório. Seu projeto defende que um narrador subletrado, o qual não teve acesso ao conhecimento oferecido pela elite, pode se apropriar do código linguístico dessa elite e submetê-lo “a um processo de vulgarização durante seu relato, aproximando-o da sua língua de homem inculto” (BRUNACCI, 2008, p. 132).

Compreende-se que a linguagem do romance, em tela, tem características do estilo clássico – concisão, clareza, apelo imagético. A problemática se dá na relação que se estabelece entre as estruturas reificadas do classicismo (universal) e a cultura oral (local) que se manifesta na literatura¹⁸.

O realismo crítico de Graciliano Ramos acontece por meio da tentativa de ficcionalizar a oralidade. Em *São Bernardo*, há um tipo de discurso rústico do narrador Paulo Honório, demonstrando linguagem típica do meio rural.

Se não tivesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com Germana, possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerados, cangalhas, seria um bom almocreve. (...) E, nas manhãs de inverno, tangendo os cargueiros, dando estalos com o buranhém, de alpercatas, chapéu de ouricuri, alguns níqueis na capanga, beberia um gole de cachaça para espantar o frio e cantaria por estes caminhos, alegre como um desgraçado (RAMOS, 2013, p.219).

Assim, ao incluir a oralidade no romance, o escritor trava um enfrentamento ao

¹⁸HESS, Bernard H.; BRUNACCI, Maria Izabel; FARIA, Viviane Fleury. Estética da nacionalidade em Graciliano Ramos. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX - ENGELS, 4.,Campinas, 2005. *Anais*. Campinas, 2005.

expressar posição de inconformidade do autor latino-americano em relação ao sistema excludente do capital, que afeta a área da criação literária.

Em conseqüência, a literatura foi obrigada a imprimir na expressão herdada certas inflexões que a tornaram capaz de exprimir também a nova realidade natural e humana. Deste modo, deu-se no seio da cultura européia uma espécie de experimentação, cujo resultado foram as literaturas nacionais da América Latina no que têm de prolongamento e novidade, cópia e invenção, automatismo e espontaneidade (CANDIDO, 1997, p.151).

A representação da oralidade adquire aspecto peculiar na prosa latino-americana devido à condição específica dos autores destas nações: a condição colonial e, conseqüentemente, a dependência cultural em relação às metrópoles.

Candido demonstra que a dependência cultural pôde ser transposta na medida em que as literaturas locais se tornaram produtoras de valores estéticos que estavam vinculados ao que acontecia no âmbito nacional, como, por exemplo, a degradação do indivíduo em virtude da exploração e da desapropriação econômica.

O processo de consciência do escritor é chamado por Candido de interdependência cultural com os centros exportadores desses modelos, ao dizer que

[...] o romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhes vêm por empréstimo cultural dos países de que costumamos receber as fórmulas literárias. Mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar. Não há imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência (CANDIDO, 1987, p. 155).

Nesse empenho em construir uma literatura nacional em um ambiente de tantas desigualdades, nas esferas sociais e culturais, nossos literatos produziram uma arte com qualidade estética que se assemelhou àquela produzida na Europa, porque “a penúria cultural fazia os escritores se voltarem necessariamente para os padrões metropolitanos e europeus” (CANDIDO, 1987, p. 148).

Assim, ainda de acordo com Candido, formou-se no país um sistema literário que consiste na composição da tríade obra, autor e público¹⁹, cuja inter-relação é fundamental para a elaboração da literatura brasileira. Esse sistema literário se compõe e se institui por meio de traços peculiares chamados por Candido de “denominadores

¹⁹ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

comuns”:

Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros (CANDIDO, 2007, p. 25).

Os personagens iletrados no romance (Rosa, seu Caetano, Maria das Dores, Marciano e Casimiro Lopes) são marcados pelo mutismo. Os três primeiros nunca falam. Casimiro Lopes pouco fala, limitando-se a responder, sinteticamente e de maneira sempre assertiva, ao que o patrão lhe ordena, inclusive, matar o coronel Mendonça. Esses personagens têm suas falas mediadas pelo narrador Paulo Honório.

Já em relação aos personagens letrados (Madalena, Padilha, d. Glória, Gondim, Padre Silvério, seu Ribeiro), não há mediação de suas falas. O silêncio dos personagens iletrados representa o mutismo do pobre na sociedade capitalista. Graciliano Ramos tem a total consciência de não representação da voz do espoliado, que advém de uma classe social sem perspectiva, limitada. Portanto, o escritor opta por representar a própria impossibilidade de dizer o discurso desse outro de classe.

Dessa forma, ao não atribuir um discurso engajado às suas personagens, toma uma posição política dentro da literatura, já que nesse “silêncio” se pode inferir o quanto nossa sociedade está inserida em uma grande disputa de classe, na qual o “outro”, de condição social menos favorecida, é silenciado pelas forças ideológicas do capital.

Portanto, há um avanço na maneira como o intelectual brasileiro compreende o país e, conseqüentemente, um avanço na história da nação. Dessa forma, a realidade objetiva é apreendida pelo ponto de vista do realismo, já que este é capaz de evidenciar os limites estruturais do capitalismo. E à medida que a obra de arte faz conexões entre o indivíduo e a sociedade, há compreensão da realidade instaurada.

Aqui, cabe citar o conceito cunhado por Vázquez sobre o significado do realismo para a estética a partir de Marx:

A arte que assim serve à verdade, como um meio específico de conhecimento tanto por sua forma quanto por seu objeto, é precisamente o realismo. Chamamos arte realista a toda arte que,

partindo da existência da realidade objetiva, constrói com ela uma nova realidade que nos fornece verdades sobre a realidade do homem concreto que vive numa determinada sociedade, em certas relações humanas histórica e socialmente condicionadas e que, no marco delas, trabalha, luta, sofre, goza ou sonha (VÁZQUEZ, 2011, p. 32).

Referências bibliográficas:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1. ed.coord. e rev. por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução de novos textos por Ivone Castilho Benedetti, 5. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

BASTOS, Hermenegildo José. Destroços da Modernidade. In: *Revista Brasileira de Literatura - Cult*, São Paulo, ano IV, n. 42, p. 52-55, jan.2001.

_____. Formação e representação. In: *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, Brasília, ano XV, n. 21, p. 91-112, 2006.

_____; ALMEIDA FILHO, Leonardo; BRUNACCI, Maria Izabel. *Catálogo de benefícios: o significado de uma homenagem*. Brasília: Hinterlândia, 2010.

_____. *O realismo e sua atualidade: sugestões iniciais para um debate*. Texto inédito.

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

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987. (Série Temas, v. 1, Estudos Literários).

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira* (Resumo para principiantes). 2. ed., São Paulo: Humanitas, 1998.

_____. *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3. ed. rev.pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.

CHAUÍ, Marilena. Seminário I. In: _____. *Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: _____. *Literatura e Humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

_____. György Lukács. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

FREDERICO, Celso. Cotidiano e arte em Lukács. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 14, n. 40, p. 299-308, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142000000300022>. Acesso em: 8 dez.2013.

HESS, Bernard H.; BRUNACCI, Maria Izabel; FARIA, Viviane Fleury. Estética da nacionalidade em Graciliano Ramos. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX - ENGELS, 4., Campinas, 2005. *Anais...* Campinas, 2005. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cemarx/ANAIS%20IV%20COLOQUIO/comunica%E7%F5es/GT5/gt5m2c4.pdf>>. Acesso em: 20 out.2014.

LAFETÁ, João Luiz. Modernismo: projeto estético e ideológico. In: _____. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 2000.

_____. Estética e ideologia: o Modernismo em 1930. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

LUKÁCS, György. *Estética*. Tomo I. Traducción castellana de Manuel Sacristan. Barcelona; México, Ediciones Grijalbo, S. A, 1966.

_____. *Marxismo e Teoria da Literatura*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 58, p. 173-181, nov. 2000.

NETO, Godofredo de Oliveira. Prefácio. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 94. ed. Rio de Janeiro; São Paulo, Record, 2013.

PELEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Revista Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin System, p. 121-138, 2004. Disponível em <<http://muse.jhu.edu>>. Acesso em 27 set. 2007.

RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. 21. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2005.

_____. *Cartas*. 8. ed. Rio de Janeiro; São Paulo, Record, 2011.

_____. *São Bernardo*. 94. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SEVCENKO, Nicolai. *Literatura como missão-tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SOUSA, Germana Henriques Pereira. O Brasil em Oran: leitura crítica da tradução de Graciliano Ramos do romance *La peste*, de Albert Camus. In: _____.; CORRÊA, Ana Laura dos Reis; COSTA, Deane Maria Fonseca de Castro e Costa(Orgs.). *Questões Dialéticas da Produção Literária em Nação Periférica*. 1. ed. Brasília: CEEL, 2009. v. 1.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.