

RESUMO/ ABSTRACT

SÃO BERNARDO E GRANDE SERTÃO: VEREDAS – A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA NO PROCESSO MODERNIZADOR E A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO COMO FUNDAMENTO NARRATIVO

Este artigo tem por finalidade refletir sobre as contradições entre a forma literária – em seu processo de composição, ou seja, o trabalho do escritor – e o processo social, principalmente nos problemas que surgem na representação do outro de classe nas narrativas de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Buscou-se estabelecer na própria narrativa como *São Bernardo* e *Grande sertão: veredas* formularam questões acerca do problema da representação em nações periféricas.

Palavras-chave: literatura; sociedade; periferia; nação.

SÃO BERNARDO AND GRANDE SERTÃO: VEREDAS – BUILDING AESTHETICS ON THE MODERNIZING PROCESS AND REPRESENTATION OF OTHER AS NARRATIVE REASONS

This article aims to reflect on the contradictions between the literary form in the process of composition and the social process, mainly on problems that arise in the representation of another class in the narratives of Graciliano Ramos and Guimarães Rosa. We aimed to establish the narrative as *São Bernardo* and *Grande sertão: veredas* formulated questions about the problem of representation in peripheral nations.

Keywords: literature; society; periphery; nation.

SÃO BERNARDO E GRANDE SERTÃO: VEREDAS – A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA NO PROCESSO MODERNIZADOR E A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO COMO FUNDAMENTAÇÃO NARRATIVA

Daniele dos Santos Rosa

Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília - DF

dansyr@gmail.com

São Bernardo e Grande sertão: Veredas são romances que tratam de importantes momentos formativos de nossa história nacional. Isso se dá por um processo gradativo e progressivo de transformação e continuidade de nosso sistema literário, este como possibilidade de autorrepresentação, necessária ao (re)conhecimento dos próprios dilemas e contradições. Assim, fundamentados pela dialética local *versus* cosmopolita, foi possível transfigurar nesses romances perspectivas necessárias para a apreensão da dimensão adquirida pela consciência do atraso, a qual se intensificou com a evolução do regionalismo pitoresco para o regionalismo crítico e, posteriormente, para o super-regionalismo em nossa literatura.

Nesse sentido, as formas narrativas desses importantes romances contribuíram muito para a evolução do modelo de representação estética nacional, bem como para a compreensão das estruturas internas que promovem as relações sociais. No entanto, muitas diferenças formais foram identificadas nas seleções e nos trabalhos de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, que muitas vezes convergiam para o mesmo fim, outras se distanciavam. Na tentativa de aproximação e distanciamento, este artigo visa tratar da perspectiva e do alcance possível desses dois importantes romances, em especial os aspectos que relacionam diretamente as obras como resultado formal e do trabalho do autor.

A forma narrativa dos dois autores diferencia-se muito, gerando assim um antagonismo que se estabelece pela seleção de um lado contida, voltada para o menos, enquanto seu oposto forma-se pela

expansão, pela exuberância, pelo mais. Enquanto Graciliano determina que sua narração deva expressar-se ao máximo por meio dos mínimos recursos, Guimarães apoia-se no exagero, nas repetições, também muito expressivas, mas fartas de exuberância e abundância.

Essa diferença, de grande importância, parece carregar em si elementos relevantes que podem contribuir para um aprofundamento da compreensão das obras desses autores, ao promover uma percepção maior e melhor do processo de passagem do regionalismo crítico ao super-regionalismo, além de possibilitar, enquanto formas estéticas, ver as estruturas que formam nossas relações sociais e culturais.

Muitos procedimentos estéticos selecionados por Graciliano Ramos contribuíram para o destaque que sua obra assume no contexto de produção da literatura brasileira. Suas opções permitiram não somente a vinculação a posturas ideológicas, mas principalmente a percepção da ausência ou não correspondência entre essas mesmas tendências, que possibilitaram, como afirma Bueno,

comprovar a capacidade de Graciliano Ramos – que seria demonstrada mais harmoniosamente e levada mesmo à perfeição nos seus romances seguintes – de fazer imbricar sociedade e psicologia individual, numa configuração que já põe um passo adiante em relação ao naturalismo tão cultivado pelos escritores nordestinos do início do século (BUENO, 2006, p. 236).

Esse passo adiante, mencionado por Bueno, indica em si o processo de passagem que se formula nas obras de Graciliano entre a consciência catastrófica para a consciência dilacerada do atraso, no sentido em que se expressa ao mesmo tempo uma consciência de classe, manifestada por uma urgência de luta e mudança das estruturas sociais, e “o impacto humano que se manifesta, na construção do estilo, com a imanência das obras universais” (CANDIDO, 2006, p. 119), ou seja, muitos dos elementos que caracterizam a última fase de percepção do atraso já se manifestavam em Graciliano Ramos.

Essa passagem manifesta-se formalmente pela própria mudança que se estabelece na narrativa e nas ferramentas utilizadas. Há, no contexto das obras graciliânicas, indícios dessa passagem: se *Caetés* pode ser considerada uma narrativa mais próxima do naturalismo; *Angústia* carrega em si elementos muito próximos do que será chamado então de nova narrativa, como o fluxo de consciência e o monólogo interior. Nesse sentido, *São Bernardo* encontra-se no meio desse processo e traz em si os aspectos de mudança, como pode ser percebido nas diferenças de tom narrativo que se processam a partir do Capítulo XIX.

Essa mudança, que tem relação direta com a experiência de Paulo Honório, pois é resultado de sua saudade e seu sentimento de culpa pelo suicídio de Madalena, sua esposa, manifesta-se também na

forma, nos períodos que se tornam mais longos, no discurso que se faz mais confuso, menos direto e que indica já as mudanças próprias do trabalho do escritor no sistema literário brasileiro.

Assim, o estilo de Graciliano é muito expressivo e se estabelece por uma contenção muito característica, em que a narração deve expressar o máximo da complexidade possível por meio de uma economia de recursos, ou seja, o essencial deverá ser narrado pela forma mais breve e mais expressiva possível, como podemos ver em *São Bernardo*, em que Paulo Honório caracteriza-se em apenas um parágrafo em seu Capítulo III:

começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo S. Pedro. A idade, o peso, as sobrancelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração. Quando me faltavam estas qualidades, a consideração era menor (*SB*¹, p. 16).

Essa contenção é, portanto, do objeto narrado, da situação de Paulo Honório que não quer desperdiçar nada, mas é também recurso formal do escritor que trabalha a forma por meio desta perspectiva. Isso se mantém até mesmo após a mudança de tom que acontece a partir do Capítulo XIX, em que a narrativa mostra-se mais confusa, no entanto a forma ainda é da contenção:

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 (*SB*, p. 221).

Há, então, novamente uma descrição do narrador, mas agora alimentada pelo sofrimento em reconhecer-se agente e vítima de um processo cruel de exploração humana. O que antes lhe trazia consideração, agora sua imagem é deformada, torna-se horrenda e assustadora. A dúvida de Paulo Honório manifesta-se juntamente como a narrativa que deixa de ser tão acertada para malear-se junto à subjetividade do personagem.

De forma contrária, a forma narrativa de Guimarães Rosa acaba por estabelecer, em relação a Graciliano Ramos, um antagonismo, pois ao invés da contenção ou do mínimo, o que se tem é o máximo, a exuberância, em que sua construção textual, mesmo em prosa, parece seguir os procedimentos poéticos, pois cada palavra assume em si uma significação ampla e o que se esta-

¹ A sigla GSV será utilizada neste texto para se fazer referências a trechos da obra de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, seguida do número de página onde se acha inscrito o trecho citado; já a obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, será referida pela sigla *SB*.

belece é uma relação de independência/dependência entre os termos, em que cada um tem seu papel fundante.

Encontram-se, então, os recursos da repetição, dos retornos. A dúvida e a incerteza sempre latentes fazem parte da narração de Riobaldo, que questiona sua vida ao contá-la ao doutor da cidade, e também do processo formal do autor, que ao promover a elaboração do texto para o primeiro plano, promove a “inventividade dos entrecchos e a capacidade inovadora da linguagem” (CANDIDO, 2006, p. 250). Realizada por meio da criação de neologismos, Guimarães retrabalha a língua em sua formação, utilizando seus recursos num trabalho com termos modernos, arcaicos e interioranos, como é possível perceber no fragmento a seguir, que faz parte da narrativa dos combates dos jagunços:

e como quando, no refervo, combatendo no dano da mormaceira, a raiva de fúria de repente igualava todos, nos mesmos *urros e urros, uns e uns, contras e contrários* – chega se queria combinar de botar fora as armas-de-fogo, para o *aproximaço* de se avir em às mãos duras brancas, para se oferecer fim, oferecer faca. *Isso é isto* (GSV, 2006, p. 230).

Esse antagonismo formula-se, então, dentro das necessidades e realizações do processo de construção do modelo de representação literário nacional. Assim, a formação de um modelo de representação nacional, que surge de sua necessidade de dependência dos modelos europeus, forma-se como consequência da formação de um sistema literário, produzido e conduzido por uma tradição interna, que possibilita sua consolidação já no século XIX, com as obras da segunda fase de Machado de Assis.

Após essa consolidação, a captação da realidade brasileira ainda passa por momentos cruciais, que influenciam a percepção do Brasil e se materializam como mudanças formais e estéticas nas obras literárias por meio das formas assumidas pela consciência do atraso. Consciência esta necessária para transfigurar, como apreensão e formalização, a essência dos fenômenos humanos.

Dentro disso, o antagonismo que se estabelece entre as obras de Graciliano Ramos e de Guimarães Rosa encenam, dentro dessa construção figurativa, um movimento próprio do sistema literário brasileiro que se constitui pela relação dialética entre a transfiguração da realidade e o sendo de concreto, na contraditória relação que se instaurou entre a realidade brasileira e sua captação como forma estética.

A literatura brasileira, desde seu início, precisou conviver com a influência de um movimento nativista utópico em que a imaginação formulou-se a partir da “beleza, riqueza e propriedades mi-

raculosas do continente americano”, que ao estimular a colonização e a exploração, ainda deu “sentido alegórico à flora, magia à fauna, grandeza sobre-humana aos atos [...] como poderoso fator ideológico [...] transpôs a realidade local à escala do sonho” (CANDIDO, 2006, p. 169). A esse movimento Candido nomeia como “transfiguração da realidade”, que tem como base o encantamento e a exaltação de uma realidade física.

Outro aspecto contraditório a este anterior também foi a base de formação da literatura brasileira, e consistiu na necessidade de submeter a terra a uma descrição objetiva, em que a realidade deveria ser percebida de forma pragmática, “revelando o país aos seus habitantes, como se a intenção fosse elaborar o seu retrato completo e significativo” (CANDIDO, 2006, p. 172). A este, Candido nomeia como “senso do concreto”, em que a literatura passa a ser uma ferramenta necessária para a sondagem da vida social.

No entanto, tais aspectos, contraditórios, fizeram parte da formação da literatura brasileira e coexistiram como formas necessárias para a captação da realidade, em que nem a “visão do paraíso” impediria totalmente a aproximação ao real, nem a formalização mais direta da sociedade fosse tão incompatível com a imaginação.

Assim, “a imaginação literária transfigurou a realidade da terra e, ao mesmo tempo, submeteu-a a uma descrição objetiva, como se o conhecimento dependesse dessa via contraditória” (CANDIDO, 2006, p. 169), no sentido em que transfigurar tornou-se, a partir da formalização das consciências do atraso, uma necessidade de captar as peculiaridades e movimentos da história humana, cujo domínio e preponderância da imaginação ou da descrição do real dependem do momento histórico-literário, mas que juntos contribuem para a apreensão da realidade, no sentido em que a literatura se torna realista e transfiguradora.

Dentro dessa mesma perspectiva, vemos que um dos antagonismos presentes em Graciliano Ramos e em Guimarães Rosa é a presença simultânea de uma transfiguração imaginativa e de um senso de concreto, cujo predomínio diferencia-se nos autores selecionados. Esse movimento interno, que se estabelece entre eles no sistema literário, demonstra a importância de cada um e em especial a conjugação entre suas produções para a compreensão desse movimento histórico apreendido, já que é esse próprio movimento que formou a literatura brasileira e que se processa nas realizações estéticas na composição de *São Bernardo e Grande sertão: veredas*.

O senso do concreto, que se manifesta inicialmente como a necessidade de “representação direta da realidade”, mostra-se, por meio do trabalho formal, muito mais complexo, pois essa “realidade” é captada e reconstruída, é reduzida estruturalmente, tornando outra coisa que não é mais o concreto,

mas que por meio dessa reformulação, possibilita reconhecer o que é verdadeiramente essa realidade. Por isso, são obras realistas no sentido de se apropriarem da história em movimento, mas realizada por meio da mediação de um autor, do trabalho formal desse autor.

Por isso, o senso de concreto assume nas obras de Graciliano Ramos uma força que é a tentativa de se aproximar a essa realidade, como manifestação necessária da própria consciência catastrófica e do regionalismo crítico, mas se processa pela realização do trabalho formal, pela mediação da vida particular de um semiletrado, como Paulo Honório, que escreve sua autobiografia, mas também, e principalmente, por realizar-se como trabalho narrativo que constrói um personagem, que pode materializar em si as relações sociais próprias da realidade a qual se quer abarcar.

A percepção de Paulo Honório quanto à presença e a atuação da “paisagem” em sua narrativa é muito significativa. Essa reflexão se mostra mais profundamente no momento em que é narrado o encontro com D. Glória e a sua história com Madalena:

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. [...] Essa descrição, porém, só seria aqui embutida por motivos de ordem técnica (SB, p. 88-9).

Esse fragmento, em que Paulo Honório questiona-se sobre a forma de sua narrativa e a presença e ausência da paisagem remetem diretamente aos aspectos formais da literatura brasileira entre a transfiguração da realidade e o senso do concreto.

Paulo Honório não deseja que sua obra se torne “pernóstica”, “safada”, escrita em uma “língua de Camões” que ninguém utiliza na fala. Nesse sentido, a sua forma narrativa que se molda a partir de sua própria personalidade vê na paisagem – que se mostrou na literatura brasileira como recurso de representação – um problema a ser levado à análise. Para Paulo Honório, essa paisagem, que poderia até produzir um bom efeito, constrói-se como regra de “ordem técnica”, sendo então descrita rapidamente sem nenhuma exaltação: “pedaços de estações, pedaços de mata, usinas e canaviais”, pois sua ausência não impediria a narração do essencial.

Essa necessidade de Paulo Honório se eximir de seguir regras composicionais mostra-se como a própria percepção do autor da relação que se estabelece na literatura brasileira entre a descrição da paisagem, juntamente das imagens idealizadas e nativistas, e a necessidade do concreto, com sua inclinação ao documentário.

Assim, para a produção de *São Bernardo*, a paisagem não poderia impedir ou encobrir os fatos narrados. Não assume, portanto, neste momento, papel relevante e constitutivo da narrativa, evidenciando como isso se processou em muito do que foi produzido na literatura brasileira, conforme foi identificado como percepção amenizada da realidade atrasada brasileira, ou seja, como paisagem retificadora da falta de desenvolvimento social, político e econômico. No entanto, essa paisagem mostra-se como efeito e aparece na narrativa também como aparência contraditória, como parte constituinte de como a percepção do Brasil se construiu e como isso se deu na literatura brasileira, inserido na contradição entre o local e o universal, entre a exaltação da natureza e a percepção do atraso político-social.

A transfiguração narrativa, ainda como processo de elaboração do sentimento nacional “por meio de uma exaltação da sua realidade física”, como bem salienta Finazzi-Agró (1998, p. 42), foi importante ferramenta de aproximação da cor local, mas funcionou também como impulsionadora de uma consciência amena da problemática do desenvolvimento nacional. Isso permitiu a formulação em nossa literatura de modelos ou imagens intimamente ligadas à exuberância natural que passam a corresponder ou se relacionar com a história nacional, em especial por imagens que remetem à origem em um contexto geológico.

Assim, constrói-se um mito nativista em que a natureza torna-se imagética, ideal, em que é atribuído um sentido “alégorico à flora, magia à fauna, grandeza sobre-humana aos atos” (CANDIDO, 2006, p. 204). É possível perceber, no super-regionalismo, nessa apropriação dos elementos pitorescos, uma aproximação a esse mito nativista, a essa transfiguração literária, em que a natureza volta a ser percebida em sua grandiosidade:

foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as rosas, do mucumã, que é um feijão bravo; [...] Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós (GSV, p. 100).

Este é o momento em que Riobaldo, ainda criança, conhece o menino, que futuramente se chamará Diadorim, e durante a travessia pelo Rio São Francisco observa a paisagem em volta. Há, nessa descrição, uma minúcia e uma sensibilidade de quem contempla e frui a natureza, que, como parte importante de todo o romance, repete-se constantemente e demonstra uma relação entre a vida do narrador-personagem e a natureza na qual está inserido no sertão mineiro.

No entanto, essa transfiguração da realidade que se dá em *Grande Sertão: Veredas* não é a mesma dos nativistas. Há ainda certa permanência da percepção imagética e ideal da natureza, mas a relação que se estabelece com a consciência dilacerada da condição de atraso do mundo sertanejo, da exploração dos jagunços e da terrível sobrevivência dos catrumanos, dão a essa percepção um outro caráter, que não pode mais ser uma promessa, mas mostra-se como a própria degradação do que um dia foi o mito nativista, agora dilacerado.

É, portanto, um senso do concreto e uma transfiguração da realidade que assumem, no sistema literário, uma permanência e resistência advindas da própria condição de dupla temporalidade, em que demonstra a convivência contraditória entre o arcaico e o moderno, na vida concreta, mas que se materializam na forma literária e na necessidade de aproximação máxima ao real, mas ao mesmo tempo a permanência de mitos de origem e naturais, mas que em sua relação com a modernidade assumem outras perspectivas e mostram-se, pelo seu avesso, como um pitoresco negativo.

Por isso, o modelo de representação nacional assume-se dentro da relação entre transfiguração da realidade e concretude do real, como categorias antagônicas, mas que coexistem dialeticamente no mesmo processo de captação do real. Esse processo, metonimicamente materializado no antagonismo entre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, relaciona-se diretamente com o ato representacional, pois decorrem de como os autores em seus trabalhos formais de construção da narrativa trabalharam as relações entre essas apreensões do real, já que representar é sempre “um ato de poder porque depende, para se efetivar, de alguma capacidade de impor, propor ou negociar” (BASTOS, 2008, p. 36). Por isso, a representação é sempre um lugar privilegiado de manifestação das contradições sociais.

Nesse sentido, a prática literária desenvolvida por esses escritores formula-se como um processo de representação que carrega consigo as contradições inerentes de um processo de apropriação da história humana, cujo passado parece permanecer e cujos mitos parecem resistir, exercida por alguém que também representa uma camada social. Por isso, é a eficácia estética que possibilita o ato de representar, o qual já traz em si o próprio embate social, ou seja, “representação é, no mundo moderno, antes de tudo, um fenômeno político de classe” (BASTOS, 2006, p. 93), e nos romances estudados se problematizou na tentativa de uma aproximação da linguagem popular e da ascensão do iletrado à função do narrador.

Alfredo Bosi, em seu texto “Céu, Inferno”, formula importantes questões e faz diversas afirmações acerca das diferenças e aproximações entre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa que muito contribuem para esta análise. Bosi busca identificar o elemento principal e central que promove a diferença nas formas narrativas desses dois autores.

Seu estudo baseia-se principalmente na obras *Vidas Secas* e em alguns contos publicados em *Primeiras Histórias*, como “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A menina de lá”, “Seqüência” e “Substância”. Buscar-se-á, então, perceber o alcance dessas afirmações, relacioná-las aos romances estudados e, principalmente, verificar se a partir delas é possível compreender melhor as produções desses autores.

Um aspecto importante, percebido por Bosi no seu exercício de aproximação e afastamento dos autores, é como Graciliano e Guimarães se aproximam ao priorizarem em suas obras contextos sociais desprivilegiados, ou seja, esses autores assumem em suas narrativas a tentativa de se aproximar e, de certa forma, enfrentar o seu outro na sociedade: os pobres, analfabetos, entre outros.

Nesse sentido, verifica-se que os dois autores partem de problemas sociais brasileiros idênticos ou muito parecidos, pois trabalham em suas obras as contradições próprias do mundo rural nacional, em especial, em suas relações com as tentativas de modernização, ou seja, o conflito entre o arcaico e o moderno. Assim, a diferença entre os autores parece não se justificar simplesmente pela seleção temática que, inseridas no sistema literário brasileiro, assumem o ponto de vista regional para tratar da dialética local *versus* cosmopolita, fundante e estrutural em nossa literatura.

Se ampliarmos a análise de Bosi para os romances estudados, verifica-se que as duas obras em análise confirmam essa aproximação e a aprofunda por tratarem de períodos históricos próximos e por serem narrativas da modernização. Nesse sentido, torna-se necessário tratar de alguns aspectos centrais: a ascensão do iletrado ou semiletrado à categoria de narrador e as consequências estéticas e sociais desse movimento. Tais aspectos não somente estão presentes em *São Bernardo* e em *Grande sertão: veredas*, bem como se tornam, para esta leitura, essenciais.

Paulo Honório e Riobaldo são narradores-personagens extremamente peculiares, cujo domínio se dá no âmbito do próprio enredo, pois é a história de suas vidas que serão relatadas, por meio de suas perspectivas e seus modos de contar. Esse modo de narrar de Paulo Honório e Riobaldo assume importância, enquanto forma narrativa, principalmente por indicar um movimento importante para a literatura, já que há um movimento interno, estético, que leva os personagens desprivilegiados à posição de narrador, processo esse que irá modificar a própria perspectiva do texto e retrabalhará com as distâncias entre esses personagens e seus autores. Na tentativa de “apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular [...] usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem” (CANDIDO, 2006, p. 257).

No caso específico de *São Bernardo* e de *Grande sertão: veredas*, esses narradores são personagens desprivilegiados não quanto às questões financeiras, mas principalmente quanto às questões

culturais em domínio. São personagens de origens humildes e seus aprendizados da língua e da escrita fundamentam-se em situações peculiares, as quais indicam a situação cultural desprivilegiada desses narradores e a necessidade de, com recursos próprios, narrarem suas trajetórias, cujo intuito não é somente se aproximar das narrativas tradicionais, mas criticá-las e alcançá-las enquanto possibilidades de narração.

Paulo Honório, homem rústico do interior nordestino, aprendeu a ler na cadeia, com Joaquim sapateiro, e direcionou seu aprendizado para a “estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil”, conhecimentos estes voltados para seu desejo de adquirir uma fazenda e dela arrecadar lucros. O próprio Paulo Honório reconhece sua dificuldade em escrever, por não dominar as ferramentas necessárias à escrita, ou seja, ele não tem nem a “ciência de João Nogueira nem as tolices de Godim”.

Por isso, pede a seu leitor que traduza seus escritos “em linguagem literária”. No entanto, Paulo Honório acredita que a tradução de seu texto para essa linguagem literária não é tão essencial assim, pois seu texto no formato em que se encontra é o apropriado para narrar sua vida, mas ele tem consciência de que não é um escritor, pelo menos não um escritor comum, já que não pertence ao mundo dos literatos, nem é mais um trabalhador rural como seus empregados.

Já Riobaldo, mesmo não sendo o “escritor” de sua travessia, sua narração também está permeada por essas características, as quais fundamentam de certa forma todo o seu processo narrativo. Sua origem é também pobre, mas com a morte de sua mãe Bigrí, vai morar com seu padrinho Selorico Mendes e este o encaminha para o Curralinho, onde com Mestre Lucas aprende a ler e a escrever, e por ter bom desempenho é elogiado por seu anfitrião, auxilia seu mestre na aprendizagem das crianças e, por fim, torna-se professor de Zé Bebelo, fato este que condiciona seu destino.

No contexto em que vive Riobaldo, a aprendizagem formal não possui muita importância, como pode ser evidenciado pela peculiaridade que Zé Bebelo assume ao desejar aprender a ler e escrever, tornando-se um chefe de jagunço “inteligente”, nas próprias palavras de Riobaldo, para posteriormente tentar sua entrada na política.

Assim, a narrativa para Riobaldo torna-se também difícil, pois o próprio contar exige formas e processos que lhe são confusos, como o narrador afirma:

sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração. Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. [...] Tempo saudoso! Inda hoje, apreço um bom livro, despachado (GSV, p. 14).

Em suas palavras, no correr da narrativa, Riobaldo sente que “narrar é muito dificultoso”, pois parece lhe faltarem os processos necessários de ordenamento que faça com que o texto tenha sentido, ou seja, que a narrativa faça sentido ao seu ouvinte, principalmente porque este tem de lhe dar uma resposta, como o próprio narrador enuncia:

sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. De grave, na lei do comum, disse ao senhor quase tudo. Não crio receio. O senhor é homem de pensar os outros como sendo o seu, não é criatura de por denúncia (GSV, p. 14).

Tanto Paulo Honório como Riobaldo assumem-se incapazes da narrativa, porém ela se realiza plenamente a partir de suas próprias características de homens rústicos e semiletrados e por meio de seus próprios recursos, conseguidos pelo embate com a realidade.

Por isso, mesmo reconhecendo o distanciamento das formas narrativas tradicionais, eles executam o contar e vão além, pois esse distanciamento lhes possibilita questionar e criticar as formas narrativas estabelecidas e até a comprovar a eficácia de suas narrações peculiares.

Para Riobaldo, o contar está relacionado diretamente com as emoções que viveu e não pode seguir outra regra se não a do próprio sentimento. Por isso, ressalta as diferenças em seu texto, que podem até ser consideradas por alguns como falhas, mas é para ele a forma possível de narração:

a lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir (GSV, p. 14).

Assim, Riobaldo narra e ao mesmo tempo questiona o seu narrar, cujas perguntas direcionam-se para a própria forma narrativa. Isso acontece também com Paulo Honório que, mesmo ao reconhecer sua incapacidade de tornar o texto uma narrativa literária conforme dos ditames tradicionais, a sua narrativa está envolvida em importantes questionamentos acerca da própria forma narrativa e como se processa o ato de composição, evidenciando o próprio papel contraditório da Literatura na vida concreta.

No início, Paulo Honório já questiona a forma de escrita e de composição de Godim, que segundo ele “acanalhou o troço” por utilizar uma linguagem pernóstica, safada e idiota, extremamente distanciada da fala, de que a obra de Paulo Honório servirá:

o resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do *Cruzeiro* apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguiei:

– 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 cacões 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 e a literatura, seu Paulo (*SB*, p. 9).

Essas preocupações aparecem no decorrer de toda a narrativa de Paulo Honório e ganham força a partir do reconhecimento de seu esforço em narrar, pois, ao ouvir o pio da coruja, iniciou “a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta”. Mesmo com poucos recursos, Paulo Honório precisa narrar, mas a forma como isso se dará assume tanta importância que o leva a se questionar sobre a mesma:

tenciono contar minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me parecem acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda (*SB*, p. 10-1).

Isso leva também a reconhecer que a narrativa diferencia-se por ir de encontro à sua própria perspectiva e forma de atuação, bem como por assumir o distanciamento em relação às regras gerais de narração, evidenciando em si as contradições próprias da relação entre literatura e sociedade, ou seja, os problemas da representação.

No capítulo XIII, em que é narrado seu encontro no trem com D. Glória, Paulo Honório explicita claramente que forma narrativa seu texto assume. Primeiro, declara ao leitor como narrou de forma

muito mais simplificada sua conversa no trem, suprimindo diversas passagens e, ainda, modificando outras, já que sabe que mesmo teimando com Godim sobre a necessidade de um texto mais próximo à fala, este jamais será totalmente igual, é necessária certa transformação. E essas modificações incluem, junto às supressões, a tentativa de escrever tudo com sobriedade, mesmo que no momento da narrativa isso já se torne confuso.

Essa reflexão se aprofunda até chegar aos aspectos constitutivos da narração, já que discute e menciona no texto a estruturação de seus capítulos – como se questiona pela junção das narrativas do encontro com D. Glória e a sua história com Madalena, que acaba por fazer um capítulo especial a ela – e até os recursos que utiliza para isso:

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. [...] 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 (SB, p. 88-9).

Nesse sentido, verifica-se que tanto Riobaldo como Paulo Honório, resguardadas suas diferenças, são homens de origem humilde que assumem a narrativa em suas amplas instâncias. Assim, dominam não só o ponto de vista, mas a própria forma de contar, fazendo uso de seus próprios recursos, provenientes de suas situações peculiares, já que os dois possuem uma origem desprivilegiada.

Porém no momento de suas narrativas os dois já ascenderam socialmente. Portanto, parece ser essa posição limítrofe entre a cultura popular e a cultura erudita que permite a eles a possibilidade de, ao narrar, questionar sua própria forma narrativa, e assim, permitir que a obra, como resultado formal do trabalho do escritor, carregue em sua estrutura os dilemas próprios da literatura.

Juntamente a esses aspectos de aproximação dos dois autores, Bosi busca identificar a diferença que há entre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa na análise da perspectiva do autor que, transfigurada em sua forma narrativa, indica os caminhos e as tentativas de aproximação do autor dos seus representados e os alcances e avanços na forma literária.

Bosi (1988) identifica em Graciliano, em especial no seu romance *Vidas Secas*, aspectos que demonstram sua perspectiva de mundo e a relação do narrador letrado com seu outro. Para o autor, Graciliano percebe seus personagens, os retirantes nordestinos, sob a perspectiva da necessidade, ou

seja, sua aproximação se dá pelo reconhecimento da carência, da pobreza e da penúria sofrida e vivida por esses migrantes. Como sua narrativa visa a uma objetividade expressiva, tais aspectos fundamentam e dão suporte para a transfiguração da “modéstia dos meios da vida registrada na modéstia da vida simbólica” (BOSI, 1988, p. 34).

Assim, a representação do outro em Graciliano se estabelece pelo reconhecimento da diferença e da distância que separam o autor dessa camada da sociedade, distância essa determinada pela própria estrutura econômica e cultural da sociedade, a qual está “cada vez mais dividida em dois grandes campos inimigos, em duas classes que se opõem frontalmente: a burguesia e o proletariado” (MARX; ENGELS, 1998, p. 10).

Graciliano parece comungar do mesmo pensamento de Marx, no sentido de reconhecer, mesmo no Brasil, que não houve a formação de uma burguesia ou de um proletariado nos moldes próprios da Revolução Burguesa europeia, mas que sua história de país plenamente inserido no sistema-mundo demonstrou como esse distanciamento de classe se fundamenta também numa divisão social, baseada na “relação direta entre os proprietários das condições de produção e os produtores diretos que revela o segredo mais íntimo, o fundamento oculto, de todo o edifício social” (MARX *apud* BOTTO-MORE, 2001, p. 62), demonstrando suas contradições e embates.

Isso demonstra como um aspecto central de nossa literatura atingiu Graciliano e qual a resposta que o autor de *Vidas Secas* nos deu. O problema de como representar o outro em profundidade atingiu desde sempre nossos literatos e na década de 1930, momento peculiar de nossa literatura empenhada, esse aspecto assumiu grande relevância e trouxe inúmeras dificuldades.

A intelectualidade via a necessidade de inserção do povo no mundo cultural, na literatura, e esta se torna também objeto de transmissão de conhecimento, ou seja, assume uma posição ideologicamente centrada em tratar diretamente dos excluídos da sociedade, ao mesmo tempo em que busca inseri-los na luta por um outro tipo de nação.

No entanto, como nossos escritores, vindos das camadas mais altas de nossa sociedade podiam representar o povo, tão distante econômica e culturalmente? Ou, então, como seria possível na narrativa falar em nome deles? Essas questões, e outras similares, fazem parte do cotidiano de nossos escritores e, na resolução estética e na perspectiva formal, assumiram posição privilegiada e problemática na produção literária da época.

Graciliano, inserido neste contexto, apresenta questões e respostas muito interessantes a esse embate tão central de nossa literatura e de nossa cultura como um todo. Diferentemente de outros autores, Graciliano parece desconfiar da legitimidade da representação direta desse outro em sua litera-

tura, no sentido em que vê como é problemático trabalhar com personagens distantes de seu meio social, já que

não há em Graciliano confiança excessiva na simples simpatia. O outro é um mundo fascinante, mas praticamente indecifrável. É preciso fazer perguntas complicadas para atingi-lo minimamente. Não basta perguntar como o outro vive. Nem é tão difícil responder a uma pergunta dessas. Basta, por exemplo, recolher material, como dizia Jorge Amado, visitando lugares onde o outro vive – como Graciliano disse que fez com o bairro pobre de Maceió que aparece na longa cena de *Angústia* em que Luís da Silva espera Marina, que faz um aborto. Mas isso é pouco. É preciso também perguntar: como o outro pensa? Como o outro se vê e como me vê? (BUENO, 2006, p. 606).

Essa compreensão da perspectiva autoral e narrativa de Bueno aproxima-se muito da apreendida por Bosi, pois este reconhece a necessidade que Graciliano tem de distanciar-se desse outro, pensando então nos sertanejos retirantes de *Vidas Secas*, ou somando-se à sua visão, a narrativa de personagens mais ligados a uma classe mediana, alcançada pela ascensão social, como acontece com João Valério, em *Caetés*, e com Paulo Honório, em *São Bernardo*.

No entanto, as análises de Bosi e de Bueno se distanciam na compreensão e no alcance literário e social que tal distanciamento provocou na obra de Graciliano Ramos e como esta se relaciona com a obra de Guimarães Rosa.

Assim, Bosi, como foi dito anteriormente, percebe a obra de Graciliano como uma narrativa da necessidade, da ausência, da falta, transfigurada em seu próprio narrar contido e distante, cuja aproximação se dará somente na percepção que converge para a desconfiança no discurso do intelectual acerca das necessidades da nação sentida pelo narrador/autor e pelo personagem. Dessa forma, para Bosi, “entre a consciência narradora, que sustém a história, e a matéria narrável, sertaneja, opera um pensamento desencantado” (BOSI, 1988, p. 35), que manifesta o distanciamento e impossibilita uma relação de empatia entre movimentos culturais diferentes, tornando o pensamento de Graciliano e, conseqüentemente, sua narrativa deterministas, nos quais se busca “as causas que presidem às ações dos homens” (BOSI, 1988, p. 31).

Essas afirmações de Bosi são muito importantes e nos levam a questionamentos. O primeiro consiste em tentar entender como a consciência e a narração do distanciamento social entre o intelectual e o povo explorado levam, conseqüentemente, a uma perspectiva determinista e em que sentido esse determinismo está proposto.

Para Bosi, o pobre é percebido por Graciliano Ramos por meio da impotência ou inconsciência de sua situação de explorado no sistema-mundo e, por isso, a percepção da realidade realizada pelo povo, por meio, muitas vezes, de devaneios ou práticas religiosas acaba por ser apagada da narrativa, pois se confronta com o conhecimento do autor da fatalidade e da impossibilidade de reconhecimento da sua própria história como explorado.

É nesse sentido que as afirmações de Bosi parecem sugerir o determinismo, pois o movimento histórico parece não se perturbar com as manifestações populares devido à própria inconsciência das forças que constituem as relações sociais. No intuito de justificar suas afirmações, Bosi menciona a ausência, na narrativa graciliânica, de momentos de pura expressão popular em que a violência ou o sofrimento fossem de certa forma, suspensos e possibilitassem, de alguma forma, uma esperança de mudança.

De fato, não há nas obras de Graciliano a “fantasia compensadora das carências humanas” (BOSI, 1988, p. 35), no entanto, parece que isso se dá muito mais pela posição crítica do autor que o impede de crer ou compartilhar de uma esperança fantasiosa e que baseia sua narrativa no viés da negatividade, do que em um determinismo de pouco alcance.

É nesse sentido que, sendo real o distanciamento entre o intelectual e o povo, o intelectual crítico, na perspectiva de Graciliano Ramos, jamais conseguiria senti-la da mesma maneira que é experimentada por seu outro. Portanto, a empatia entre eles já possui suas problematizações de início e, nesse sentido, não seria possível que essa fantasia não se confrontasse diretamente com “a cara irredutível do real” (BOSI, 1988, p. 29).

Se confrontarmos esses aspectos da obra de Graciliano às consciências teorizadas por Candido vê-se que a posição do autor está diretamente ligada à percepção pessimista e negativa que a própria realidade determinou e promoveu naquele período – a consciência catastrófica do atraso –, cujo alcance está além de uma perspectiva pura de causa e consequência determinista, mas avança para a compreensão dos limites de formação e de desenvolvimento da nação.

É nesse sentido que, para Bueno (2006), esse distanciamento ocasiona não uma limitação na narrativa de Graciliano, mas possibilita à sua obra em conjunto um crescente evolutivo no tratamento e na percepção do outro na literatura brasileira.

Ao recorrer a uma outra obra de Graciliano Ramos, *Caetés*, Bueno identifica que nesta obra figura-se uma relação distanciada entre João Valério e os índios – personagens de sua obra fictícia, que de certa forma mimetiza a própria relação do intelectual com o povo a ser representado. Já em *São Bernardo* se dá uma espécie de avanço, pois se encontra nesta obra uma relação em que esse outro

invade a narrativa e de certa forma se impõe, como se estabelece entre Paulo Honório e os outros personagens. Este processo atinge o confronto direto entre dois estranhos, outros socialmente, em *Angústia*, no conflito entre Luis da Silva e Julião Tavares, para, por fim, tornar-se um “romance do outro” (BUENO, 2006, p. 641), em que o problema do outro será tratado por meio de uma negociação entre o sertanejo Fabiano e o narrador para que sua história seja escrita.

Desse modo, Bueno acredita que foi a percepção da distância e da impossibilidade de convergência total entre classes e camadas sociais estabelecidas que possibilitaram ao autor avançar no problema central de nossa narrativa literária.

Essa posição teórica de Bueno se opõe à de Bosi e se soma a de outros estudos, como o de Bastos, que percebem essa negociação como a chave possível para reconhecer a integridade do outro a ser representado e, principalmente, para compreender como na verdade essa defasagem que se apresenta entre essas camadas sociais pode se evidenciar como a representação “dos impasses da revolução brasileira, dos quais o que importa é a relação do intelectual (o autor e seu narrador) e o povo (o personagem)” (BUENO, 2006, p. 2006).

Dentro então da tentativa de percepção crítica dos autores, viu-se que Graciliano parece tentar encarar a realidade em sua profundidade e é pela crítica e pelo reconhecimento de suas estruturas profundas que surge o caminho possível de compreensão e mudança das relações sociais que regem a nação.

De forma contrastiva, Bosi busca identificar a narrativa de Guimarães e, confrontando-a com a de Graciliano, na tentativa de compreender as relações que se estabelecem de aproximação e afastamento desses grandes autores.

Num primeiro aspecto, Bosi identifica em Guimarães a presença e a importância da narração e da representação de situações de necessidade, semelhantes às que se desenvolvem em Graciliano Ramos. No entanto, há uma diferença crucial: o que em Graciliano Ramos era, de certa forma, excluído da narrativa, como o sonho e o desejo, passa a ser a substância fundamental das narrativas rosianas, ou seja, Guimarães Rosa mostra-se como um

prosador virtuosista que se dá de corpo e alma às sensações do mundo e às impressões das suas criaturas. Espalha-se a si mesmo pelo reino dos seres e dos signos, perdendo-se gostosamente no múltiplo, sem pretender alcançar uma visada unitária e crítica do real (BOSI, 1988, p. 35).

Verifica-se então que, para Bosi, em Guimarães esse distanciamento entre o intelectual e o seu outro de classe pode ser minimizado pela entrega e pela convergência de sensações e impressões, pro-

movida por uma relação de empatia que se forma entre o escritor/narrador e entre os personagens/povo.

Essa relação se estabelece porque parece na narrativa rosiana ser possível que um narrador em terceira pessoa ou até mesmo o próprio autor comungue dos mesmos sentimentos, ou seja, é possível se aproximar tanto desse outro de classe que se torna possível falar a sua voz ou deixá-la que se expresse, num processo de identificação que, de certa forma, possibilita contornar esse distanciamento real. Nesse sentido, para Bosi, o que possibilita essa mediação entre camadas sociais diferentes é o reconhecimento do valor da religiosidade popular, que pode ser sentido e manifestado também pelo artista.

Assim, essa religiosidade popular se expressa por um desejo profundo de mudança e, por ser tão intenso, pode manifestar-se em momentos de suspensão da exploração, em instantes de sonho e crença na libertação divina, que por possuir uma força incrível, acaba por tornar-se, ao menos momentaneamente, real, possível e sentida, sendo então plenamente transfigurada na obra de arte.

Por isso, diferentemente de Graciliano, os contos de Guimarães Rosa – como resposta ao problema de representar o seu outro de classe – se fundamentam no processo de aproximação máxima, em que o sonho, o desejo e os devaneios dos personagens explorados são intimamente acompanhados pelo narrador, que junto com eles está também “confiante em que um dia desejo e ventura poderão dar-se as mãos, pois afinal Deus tarda, mas não falha” (BOSI, 1988, p. 35).

Nesse processo, que para Bosi faz parte da providência como forma de pensamento arcaico-popular, há um movimento importante e inovador na literatura brasileira: a ascensão do iletrado à posição de narrador. Se pensarmos na literatura como um sistema, verifica-se que a presença do popular se torna uma das preocupações fundantes dos nossos literatos.

No entanto foi, no princípio, objeto de desinteresse, ocorrendo apenas no nível coadjuvante ou devido a aspectos pitorescos e rebaixados. Na própria evolução do regionalismo, verifica-se como antes o povo pobre era representado por um narrador distante, culto, construindo uma obra para leitores também cultos e que para a compreensão plena era necessário “traduzir” as expressões populares, como relíquias exóticas.

Na década de 1930, momento determinante para o tratamento do outro na literatura, esse distanciamento se reduz muito. O ponto de vista dominante e mais comum é ainda de um narrador em terceira pessoa, mas a perspectiva buscada na narrativa é a mais próxima possível do povo.

Assim, como acontece em Jorge Amado, busca-se unir o desejo revolucionário do autor à vontade e o sonho do povo por mudança. Nesse processo, seus personagens acabam por assumir uma

consciência das estruturas sociais de certa forma inverossímil, mas que representa uma tentativa de aproximação desse outro e, também, “o encaminhamento para modelos ideais de conduta” (ABDALA JR., 1993, p. 35).

Tal perspectiva, mesmo contemporânea, distancia-se de Graciliano, que não vê rendimento em criar uma obra que permitisse a autorrepresentação do povo que está impedido disso, pois

se falta a Fabiano poder de representar, para que inventar uma obra em que ele representa-se? Aí teríamos outro tipo de representação, aquela à qual escapa o país real, ou que se construiria como uma forma de literariamente correto (BASTOS, 2006, p. 94).

Esse “literariamente correto” demonstrou-se, no romance de 30, muitas vezes como um paternalismo de classe que dava ao intelectual o poder e a obrigação de educar e levar o povo à consciência de sua exploração, possibilitando assim um movimento revolucionário.

Como foi visto, Graciliano e seus personagens desconfiaram desse discurso e o colocaram à prova, seja no exercício da escrita, como faz Paulo Honório, seja nas lembranças de Fabiano de seu Tomás da Bolandeira:

lembrou-se de seu Tomás da Bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da Bolandeira. Por quê? Só era porque lia demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: – “Seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho aos outros.” Pois viera a seca, e o pobre velho, tão bom e tão lido, perdera tudo, andava por aí mole. Talvez já tivesse dado o couro às varas, que pessoa como ele não podia agüentar verão puxado (RAMOS, 2005, p. 22).

É preciso notar que a narração em primeira pessoa, assumida quase que totalmente pela própria voz do explorado, ganha força em Guimarães Rosa, no qual são os próprios “videntes”, na designação de Bosi, que narram suas histórias, demonstrando mais um processo evolutivo da narrativa brasileira. E, por isso, possibilita-se essa aproximação máxima entre autor/intelectual e personagens/povo, como se dá em *Grande sertão: veredas* ou em “Meu tio o Iauaretê”, já que o uso da primeira pessoa realiza uma identificação entre a literatura e a matéria popular, entre o autor e o personagem.

Essa aproximação realizada por Guimarães Rosa é mais profícua que em Graciliano Ramos, segundo Bosi, porque ela se estabelece a partir da “escuta das vozes singulares que saem da boca dos videntes sertanejos”, em que o narrador/escritor toma-as “por inspiradas, belas e verdadeiras em si

mesmas”, compactua com elas e, assim, é possível por meio dessa crença religiosa e providencial o momento de suspensão das situações de necessidade para um ato de “suplência afetiva e simbólica, [onde] essas mesmas criaturas conhecerão a passagem para o reino da liberdade” (BOSI, 1988, p. 32).

Esse avanço estético realizado por Guimarães Rosa, cujo resultado formal para essa aproximação máxima é o trabalho com a linguagem e com a perspectiva popular, é verdadeiramente importante. No entanto, a partir das conclusões de Bosi, algumas questões novamente surgem: como o ponto de vista dos explorados pode ser inspirador e belo sem evidenciar em si a própria angústia que carrega? No sentido em que sua forma de pensamento providencial conduza sempre a uma espera eterna e se essa suplência afetiva e simbólica apagar ou obscurecer, de certa forma, o lado da necessidade, isso também não seria uma visão determinista?

Essas questões formulam-se por uma desconfiança inicial que parte da hipótese de Bosi de que “*separando* Graciliano da matéria sertaneja está a mediação ideológica do determinismo; *aproximando* Guimarães Rosa do seu mundo mineiro está a mediação da religiosidade popular” (BOSI, 1988, p. 35). Parece, inicialmente, dialética, mas também aponta, de certa maneira, para opostos tão distantes que poderia anular seu movimento inicial.

Assim, parece que esses autores carregam em suas obras um movimento muito mais intenso e contraditório que ao mesmo tempo indica seus caminhos contrários, mas que se entrelaçam e se comungam, pois parecem necessitar um do outro para a tentativa de uma compreensão mais totalizante.

Nesse sentido, na tentativa de responder aos questionamentos propostos, é preciso iniciar pela contradição que se fundamenta na presença da necessidade e nas resoluções formais entre a “suplência” e o “espírito de negação”, nas palavras de Bosi.

Como já foi dito, a narrativa graciliânica parece carregar em si uma negatividade inerente que surge de uma percepção pessimista e problemática da realidade, cuja força impossibilita manifestações que não estejam sedimentadas nas possibilidades e nos limites reais. Em contrapartida, na narrativa rosiana a voz e a religiosidade popular parecem substituir, remediar e preencher as necessidades reais.

No entanto, verifica-se que tais aspectos surgem e têm força nas narrativas de Graciliano e Guimarães, o que indica que na resolução formal, no resultado do trabalho estético, esses aspectos se apresentam dialeticamente. Pensando em *Vidas Secas*, Bosi argumenta que o determinismo do narrador/autor impediria que “a palavra virasse coisa”, como desejava o menino mais velho e que a

crença de Fabiano na cura do animal doente pela religiosidade não assumiria força na narrativa, o que é relegada pelo narrador ao plano das crenças inúteis.

Diferentemente se dá na suplência realizada por Rosa, pois em “A menina de lá” suas palavras, também provenientes da mais cruel necessidade, viram coisa, transformam-se em suspensão da violência e amenizam a vida dura sertaneja; já em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a comunhão entre todos se estabelece pela canção, pelo próprio encanto do poder da voz.

Porém, verifica-se que ainda dentro dos aspectos formais da contenção e da expansão, o que temos em Graciliano não é somente a necessidade, assim como a suspensão em Guimarães Rosa não se eternaliza.

Mesmo em *Vidas Secas*, o pensamento e a reflexão dos personagens retirantes são considerados e valorizados, no sentido em que se reconhece sua precariedade em relação à compreensão ou ao discurso intelectual, mas verifica-se que essa defasagem é resultado das próprias condições subumanas às quais os retirantes foram lançados.

Assim, no momento em que Fabiano questiona se é um bicho ou um homem, ou quando estabelece relação entre as arribações, a seca e a morte do gado como elementos processuais, Fabiano está pensando junto ao narrador, o qual também precisa entender as forças que conduzem a vida social.

Ao final, na partida para o sul, nos pensamentos de Fabiano e de Sinhá Vitória, a esperança surge e é representada, mas eles próprios ora caminham, ora retardam questionando-se como será chegar a uma cidade estranha, pois a realidade que os cerca e os espera impossibilita que essa suspensão dure. O que se passa é, como diz Bosi, um movimento pendular, que os tornam vítimas e que perder-se em uma esperança parece não impedir o movimento.

É nesse sentido que se busca interpretar essa suspensão da realidade em Guimarães Rosa. Como o próprio Bosi afirma, a necessidade faz parte da narrativa rosiana e, em *Primeiras Histórias*, como em suas outras obras, a privação faz parte do cotidiano e, muitas vezes, condiciona as ações.

No entanto, vemos que essa presença da necessidade não perde sua força devido à suplência afetiva e simbólica, na verdade parece ganhar eficácia no momento em que na narrativa a permanência é o que prevalece, ou seja, após a suspensão, volta-se à aflição e à necessidade.

Assim, o pêndulo que rege a narrativa de Graciliano Ramos, rege também a de Guimarães Rosa. A diferença está em que neste há momentos em que esse pêndulo para ou é retardado, e naquele seu movimento é contínuo. Porém, tanto em um como em outro, o pêndulo continua, pois o movimento da História continua.

É importante notar como essa permanência da necessidade obtém força na narrativa de Rosa e como elucida a impossibilidade de concretização da mudança ou da liberdade, como podemos observar na descrição da vida e das relações sociais dos jagunços, em *Grande sertão: veredas*:

mas o mais garboso fiquei, prezei a minha profissão. Ah, o bom costume de jagunço. Assim que é vida assoprada, vivida por cima. Um jagunçando, nem vê, nem repara na pobreza de todos, cisco. O senhor sabe: tanta pobreza geral, gente no duro ou no desânimo. Pobre tem de ter um triste amor à honestidade. São árvores que pegam poeira. A gente às vezes ia por aí, os cem, duzentos companheiros a cavalo, tinindo e musicando de tão armados – e, vai, um sujeito magro, amarelado, saía de algum canto, e vinha, espremendo seu medo, farraposo: com um vintém azinhavrado no conco da mão, o homem queria comprar um punhado de mantimentos; aquele era casado, pai de família faminta (GSV, p. 71-2).

Esse fragmento do romance de Rosa permite perceber a coexistência de elementos que ao mesmo tempo evidenciam a possibilidade, apresentando-se, então, o sistema jagunço como mecanismo de mudança social, de *status* e prazer. Por outro lado, persiste a pobreza circundante e que, por fim, atinge também os jagunços.

Assim, na travessia dos jagunços, estes parecem não saber de suas carências ou, ao menos, fazem parte de um destino e ainda superior à maioria do povo do sertão. Por outro lado, toda a pobreza e a exploração que cinge os caminhos dos jagunços passam meio que despercebidos, naturalizados. Para a maioria deles, não é um incômodo.

É, principalmente, por esse fato que Riobaldo diferencia-se e se sente distinto dos outros, pois a ele a visão e o contato com as mazelas surtem algum efeito, fazem até que seu riso não seja nunca mais honesto após se defrontar com os catrumanos:

rir, o que se ria. De mesmo com as penúrias e descômodos, a gente carecia de achar os ases naquele povo de sujeitos, que viviam só por paciência de remedar coisas que nem conheciam. As criaturas. Mas eu não ri. Ah, daí, não ri honesto nunca mais, em minha vida (GSV, p. 293).

Esse fragmento, em que Riobaldo narra o encontro com os catrumanos e demonstra a reação dos outros jagunços em relação a esse povo que não se sabe bem de onde veio e que parece pertencer a um outro tempo, demonstra a força que a presença constante da necessidade se faz em todo o romance e, como foi visto, em praticamente toda a obra de Guimarães Rosa.

Essa falta de consciência ou de percepção dos jagunços, que em suas paradas se divertem e deixam de perceber como são explorados, indicam como a distância que os separa do resto do povo sertanejo é pequena e frágil.

Assim, a presença desse reino de liberdade somente evidencia ainda mais seu outro lado, como um processo momentâneo de suspensão, mas que demonstra sua impossibilidade de concretude real porque está preso a uma realidade cruel que os aprisiona.

Riobaldo, diferentemente dos outros jagunços, apega-se, ao tornar-se “homem particular”. Ao refletir sobre a condição humana na condição jagunça, reconhece as mazelas e, como forma de suplência, agarra-se à reflexão e, principalmente, à religião, para apaziguar sua consciência e obter um refrigério dentro da violência em que ele ainda permanece, afinal, carrega a culpa pela morte de Diadorim, a dúvida em relação ao pacto com o Diabo, e as consequências de tornar-se jagunço e agora de ser fazendeiro, além, de certa forma, propagar a mesma exploração, mesmo tendo consciência dela.

Nesse sentido, verifica-se que esses elementos suspendem de certa forma a violência, no sentido em que podem pacificar sua consciência, mas, mesmo nesses momentos, estão latentes e permanecem. São as ações do jagunço Urutu Branco que precisam ser narradas e compreendidas, e nelas estão presentes dialeticamente a alegria e a tristeza, a fortuna e o infortúnio, o sertão em sua totalidade e concretude.

Diante disso, é possível perceber como esse movimento circular acaba por determinar a vida dos retirantes sob o viés da necessidade. O outro extremo, a liberdade na esperança e na religiosidade, pode também ser determinista no sentido em que tem a permanência como resultado e a única possibilidade de preenchimento é de forma simbólica. Encontra-se essa contradição nas próprias palavras de Bosi (1988, p. 40):

o sertanejo crê no Destino, na sorte e no azar, e a sua crença é tanto mais sólida e justificada quanto menos é o seu raio de ação consciente sobre o que lhe há de suceder. Quando toda grande modificação vem de fora, o “dentro” não precisa desenvolver nenhuma razão de previsibilidade de longe alcance, nenhum projeto que amarre fins e meios, a não ser aqueles que cabem no dia-a-dia da sobrevivência. No mais, que a alma almeje o que bem quiser. A ordem do transcendente abre horizontes sem fim e, no devir da fantasia, alguma coisa sempre pode acontecer.

Tal análise parece indicar também como esse oposto, a religiosidade e a fantasia, pode ser também tão determinista quanto a perspectiva da realidade exploratória, já que estar preso a essa realidade

tendo como única possibilidade cabível a fantasia, acaba por determinar ao povo que seu único movimento contra a violência é uma percepção compensadora e amenizadora, condicionando suas ações como insuficientes e nulas diante da realidade que se impõe. Afinal, isso também não é determinista?

No entanto, assim como a obra de Graciliano Ramos não tende ao determinismo, a de Guimarães Rosa também não, principalmente por carregar em si o seu polo contraditório: há sim suplência simbólica e um apego grande ao pensamento arcaico-popular, mas este não anula o processo exploratório. Na verdade, intensifica-se no sentido em que essa suspensão é momentânea e dá a ver como as estruturas que regem nossa formação social são bem mais complicadas de se modificar e superar.

Essa reflexão caminha de acordo com o que Candido propõe como a manifestação da consciência dilacerada do atraso. Esta, como a percepção mais aprofundada de que a nossa defasagem não é mais circunstancial, mas sistêmica, evidencia-se como a própria evolução dessa forma de pensamento, pois o dilacerar-se parece evidenciar-se na própria compreensão de que esses movimentos momentâneos de avanços carregam em si a própria permanência do atraso e, por isso, dilaceram-se na sua impossibilidade e incapacidade de concretude.

Assim, tem-se a obra literária concreta que sedimenta todo um atraso enquanto discurso literário, num processo de inovação formal, de arte e beleza, que, como afirma Candido, realiza “a síntese final das obsessões constitutivas da nossa ficção” (CANDIDO, 2006, p. 251) e dessa forma cria mundos imaginários com os próprios elementos que um dia serviram como pitorescos.

Há, portanto, uma síntese que se dá em nosso sistema literário, uma síntese possível da contradição entre o local e o universal, que de certa forma pode transfigurar possíveis sínteses na vida objetiva, mas que, por sua natureza dialética, leva a outras contradições, já que esse movimento possibilitou que “a sede do particular como justificativa e como identificação [se somasse dialeticamente ao] desejo do geral como aspiração ao mundo dos valores inteligíveis à comunidade dos homens” (CANDIDO, 2006, p. 251). Novamente se nota a presença do movimento contraditório entre a transfiguração da realidade e o senso do concreto.

Nesse sentido, a partir dos aspectos levantados, é possível identificar que Graciliano e Guimarães, ao tratarem da complexa relação entre o arcaico e o moderno em nossa história e forma literária, seguem caminhos diferentes, mas que de certa forma se complementam no sentido que estabelecem em si pares antagônicos e, por isso, dialéticos, já que um necessita do outro. Assim, se em Graciliano Ramos essa relação se mostra pelo conflito latente desses dois polos, em Guimarães Rosa o caminho a ser percorrido é o da convivência. No entanto, tanto em um como em outro a contradição permanece e, é essa história captada em movimento, em seu processo de contínuo litígio, que suas obras se

constituem enquanto forma, na contenção *versus* expansão, bem como na tentativa de compreender nosso processo social.

Diante disso, percebe-se que a obra de Graciliano Ramos, a partir dos elementos elencados anteriormente, traz em si um empenho presente, que se fundamenta em refletir e problematizar a responsabilidade e a função do escritor em uma sociedade como a brasileira. Suas obras demonstram como o autor, assumidamente de esquerda e membro do Partido Comunista, conseguiu vislumbrar, como homem de seu tempo, os problemas e os impasses nas tentativas de revolução na década de 1930.

Graciliano, por meio de seus romances, buscava refletir e acabava por transfigurar os dilemas e os conflitos estabelecidos entre o intelectual – literato ou não, que acabava por se beneficiar do próprio atraso –, e o seu outro de classe, o povo excluído dos bens culturais e econômicos. Diferentemente, muitos intelectuais e a maioria dos romancistas da década de 1930 acreditavam que seus papéis na revolução seriam os de guias dessa mudança estrutural.

No entanto, Graciliano percebe o impasse que há nessa ação paternalista e, ao formalizar esteticamente esse dado histórico em seus romances, evidencia as falhas nesse projeto da esquerda da época, alcançando a própria consciência dilacerada do subdesenvolvimento, manifestada por outros escritores mais propriamente na década de 1950, antecipando aspectos da consciência dilacerada do atraso.

Diferentemente de Graciliano Ramos, é extremamente complicado falar de empenho em Guimarães Rosa, principalmente no sentido restrito do termo em que a ação efetiva do autor estaria pautada em assumir ou não uma opção partidária/política.

No tempo de Graciliano Ramos, a própria relação entre a produção literária e sociedade reivindicava uma tomada de decisão dos autores, pois se tratava de um período em que se buscavam mudanças estruturais no país e se problematizava todo um modo de produção no sistema-mundo.

Porém, são outras as coordenadas históricas vividas por Guimarães Rosa, em que a necessidade de um posicionamento crítico assumidamente político já não faz parte do horizonte dos escritores, levando muitos deles, inclusive Rosa, a pronunciarem o desligamento da política.

Todavia, o termo *empenho* tomado em seu sentido amplo, aproximadamente como parece ter sido tratado por Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, no qual não há uma ligação estrita com qualquer partidarismo, parece significar um interesse em atuar como um agente social. Agente que, privilegiado pelas próprias estruturas sociais, problematiza a história do país, ao mesmo tempo em que seu projeto estético transfigura, no momento de equacionar os problemas sociais, projetos am-

plos de mudança social. E ao se constituir um modelo de representação, torna-se em si político, no sentido em que o próprio ato de representar funciona como tal, como bem salienta Bastos:

na dimensão política, representação é a relação (mimética) entre aquele que fala e aqueles que lhe delegam o direito e o poder de fazê-lo. Os que delegam, vale a pena assinalar, permanecem ao mesmo tempo presentes e ausentes no gesto de representação, na operação mimética. [...] A prática literária é também uma forma de representação política. Antes de se colocar a questão da mimesis literária – isto é, da obra como representação da história –, se coloca a questão do escritor como representante da sociedade ou grupo social. No caso da ficção, a condição de personagem cujo destino é mais ou menos negociado com o escritor-narrador é manifestação disso (BASTOS, 2006, p. 96).

Nesse sentido, tanto as obras de Graciliano Ramos como Guimarães Rosa possuem caráter político no sentido de que são representações e, assim, acabam por questionar o próprio poder da literatura de representação, pois é no trabalho formal que os autores assumem a responsabilidade em revelar um outro, o qual pode estar distante deles socialmente.

Assim, o autor passa a se questionar sobre como representar esse outro de classe, de uma forma em que este seja revelado a partir da sua percepção e da compreensão das estruturas sociais, dentro de um projeto formulado social e economicamente, ao qual o escritor enquanto intelectual contribui com suas obras.

Assim, as obras de Graciliano Ramos e de Guimarães Rosa buscam – a partir de suas características formais, como a construção de seus narradores e as suas perspectivas narrativas – tornarem-se espaço de equacionamento, e, por isso, crítica e entendimento, da própria realidade ali transfigurada e recriada, mas que avança para a matéria viva.

Esse questionamento que a obra faz a si parte da própria crítica social, em que “só é possível porque o artista avalia os meios e as formas de expressão de que dispõe. Como tal, a arte crítica volta-se sobre si mesma, questiona-se, reformula-se” (BASTOS, 1998, p. 35).

Isso, de certa forma, corresponde ao próprio comprometimento do autor em relacionar intimamente a arte, a sua produção artística, com a vida, ou seja, tentar reinseri-la como forma de conhecimento e reconhecimento das estruturas que regem a vida social e fazer uso de sua capacidade de relacionar de forma dialética a forma objetiva em sua estrutura formal.

Nesse sentido, a tentativa de transfiguração do outro realizada por Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, em especial nos romances estudados – como narrativas das fases modernizadoras –, a relação

que se estabelece na própria narrativa – relação entre narrador e os personagens –, bem como a relação entre o escritor e seu personagem, são questões fundamentais para o aprofundamento da compreensão sobre nossa história e sobre o alcance desses romances como interpretações do Brasil.

Referências bibliográficas

BASTOS, Hermenegildo. “Formação e representação”. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n. 21, ano 15, Brasília, 2006, p. 91-112.

_____. “O que vem a ser representação literária em situação colonial”. In: LABORDE, Elga; NUTO, João Vianney Cavalcanti (org.). *Em torno à integração*. Brasília: EdUnB, 2008.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios*. Rio de Janeiro: Ática, 1988.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. “A força e o abandono: violência e marginalidade na obra de Guimarães Rosa”. In: HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Unesp, 1998.

ABDALA JR., Benjamin. *O romance social brasileiro*. São Paulo: Scipione, 1993.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 83ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Recebido em 20 de setembro de 2009

Aprovado em 16 de outubro de 2009