

## REPRESENTAÇÃO REALISTA E “ESTRANHAMENTO” DO DISCURSO EM VIDAS SECAS E SÃO BERNARDO: algumas considerações

Edda Arzúa Ferreira

Entendemos que uma abordagem da obra de Graciliano Ramos representa sempre um risco, pois sabemos o quanto é extensa a sua fortuna crítica, inventariada em mais de duzentos e noventa ensaios, aproximadamente, além de várias dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado. Mas, como “a verdadeira obra-de-arte é aquela que resiste a infindáveis leituras”<sup>(1)</sup>, cada vez que voltamos à leitura desse autor sentimo-nos fascinados e tentados a empreender mais um estudo sobre a sua obra.

Não pretendemos discutir o realismo de Graciliano Ramos em “Vidas Secas” e “São Bernardo” — assunto tantas vezes já explorado — e menos ainda, demonstrar a obviedade do caráter realista desses romances...

Entretanto, o questionamento sobre o discurso de Graciliano nessas obras, registrado na década de 40, em nome do “princípio da verossimilhança” (sobretudo quando registra as falas das personagens), é um dado que merece ser discutido.<sup>(2)</sup>

Em primeiro lugar, não faz mais sentido, ainda hoje, continuarmos ligados ao conceito clássico de verossimilhança, pois sabemos que esta resulta não apenas das relações de semelhança entre ficção e realidade, mas, “acima de tudo, da coerência interna da obra, dos critérios que presidem a sua construção, da organização estética do material”<sup>(3)</sup>, de tal sorte que se esta funcionar, passaremos a aceitar inclusive o aparente inverossímil, pois que então este adquire estatuto de verossimilhança.

Além do mais, parece-nos discutível, nos tempos atuais, estabelecer uma relação necessariamente sinonímica entre verossimilhança (na acepção clássica) e realismo, sobretudo se atentarmos para os modernos conceitos de realismo literário, de fundamentação lingüística. Roland Barthes, p. ex., define o realismo como “todo discurso que aceita enunciações abonadas apenas pelo referente”; o real resultaria, então, “da colusão direta de um referente e de um significante, sendo o

significado expulso do signo.” E assim, o discurso realista, segundo Barthes, “altera a natureza tripartida do signo, para fazer da notação o puro encontro de um objeto e de sua expressão. Entretanto, esta (suposta) pura denotação também significa: “não o real, em seus conteúdos contingentes, mas, a própria categoria do real”. E paradoxalmente, no mesmo texto, o autor afirma, enfaticamente, que “a narrativa a mais realista que se possa imaginar desenvolve-se por vias irrealistas”.<sup>(4)</sup>

Quer entendamos por obra realista “toda obra historicamente datada, que manifesta *o aqui e o agora* do seu momento criador”, ou toda obra que provoca, a nível ficcional, o desnudamento da essência de fenômenos humanos que se encontram sob a aparência dessa realidade; ou ainda, “toda obra que expressa destinos e situações humanas típicas, que encarnam possibilidades existentes na estrutura da realidade”, torna-se por demais evidente o realismo de “Vidas Secas” e de “São Bernardo”.<sup>(5)</sup>

Entretanto, não se trata de elegermos uma entre as muitas concepções sobre a obra realista (problema até hoje em discussão), mas sim, de tentarmos verificar porque o discurso do narrador nessas obras causou um certo estranhamento, considerado como “inadequado” no que diz respeito às falas de personagens rudes, cuja pobreza vocabular é evidente. E o que está em jogo aqui é, portanto, a questão da verossimilhança e não, necessariamente, o realismo (evidentemente, a nível do discurso).

Assim, propomo-nos fazer algumas considerações sobre o discurso romanesco, antes de abordarmos o discurso de Graciliano Ramos nas obras aqui indicadas.

O discurso narrativo, bem o sabemos, é o aspecto formal da narrativa, é a fala do narrador ao leitor. Entretanto, esta “fala” não é apenas o estilo do narrador. Esta fala indica a *forma* como narrador *percebe* o mundo narrado, a *forma* como ele *expõe* a estória e ainda, a *forma* através da qual o narrador estabelece relações (de ordem e de frequência) entre o tempo de estória e o “tempo” do discurso.<sup>(6)</sup> Entretanto, se quisermos hierarquizar os diversos elementos que compõem o discurso narrativo, podemos afirmar que *o objeto específico deste discurso é o locutor*, o que ele diz, como o diz.

Sabemos ainda que o discurso narrativo, ao contrário do discurso poético, funda-se na função referencial, transitivo da linguagem; ou seja, ele não é um discurso que apenas se significa a si mesmo como linguagem, mas destina-se a contar coisas, a objetivá-las. Entretanto, “este

discurso não se contenta em refletir (ou recriar) uma realidade pré-existente: ele permanece aberto ao mundo, interrogando-o na sua realidade e na sua presença essencial”.(7)

Além disto, se “todo texto é uma permutação de textos”, se ele “resulta da absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”<sup>(8)</sup>, para abrir caminho a seu sentido e a sua expressão, o discurso romanesco atravessa, necessariamente, um meio de expressões e de tons estranhos; e “nesse processo de dialogização, ele pode dar forma à sua imagem e ao seu tom estilístico: esta é a característica da arte literária em prosa, e em particular, da prosa romanesca”<sup>(9)</sup>.

Segundo Bakhtine, se na representação poética toda ação (a dinâmica da palavra-imagem) se desenvolve entre a palavra e o objeto, e nada conta além dos limites do seu contexto, senão os “tesouros” da própria linguagem. para o prosador, ao contrário, o objeto revela, antes de tudo, a multiformidade social plurilíngüe; em vez do objeto ele mesmo, o prosador descobre uma multidão de caminhos, rotas traçadas (no objeto) por sua consciência social. E assim, o objeto é o ponto de convergência de vozes diversas, no meio das quais sua voz também deve ressoar: é para ela (a voz do narrador) que as outras vozes criam um fundo indispensável, fora da qual as nuances de sua prosa literária não são “ressonantes”. Como decorrência, a linguagem do discurso romanesco não conserva formas e palavras neutras, que não pertencem a ninguém: ela é dispersa, subentendida de ponta-a-ponta, uma opinião multilíngüe sobre o mundo. Assim, a linguagem coloca-se no limite de seu território e do território do outro, de tal sorte que a palavra da linguagem (romanesca) é uma palavra semi-estranha. <sup>(10)</sup>

Assim, o narrador pode não ceder um discurso direto as suas personagens; ele pode limitar-se a representar suas ações ou suas palavras; mas, se essa representação for substancial, ouvir-se-á ressoar, inevitavelmente, junto com a fala do narrador, palavras “estranhas”, ou seja, da própria personagem. Por sua vez, os diálogos não podem se esgotar nos diálogos pragmáticos e temáticos das personagens. Todo diálogo leva consigo, subliminarmente, as resistências dialógicas e pragmáticas do sujeito da enunciação narrativa; ou seja, os diálogos e os monólogos das personagens são sempre mesclados com o discurso do sujeito da enunciação da narrativa como um todo (o discurso do narrador)<sup>(11)</sup>.

Além disto, é certo que o romancista “acolhe” o plurilingüismo e a plurivocalidade da linguagem literária e não-literária em sua obra, sem que esta seja enfraquecida — ao contrário, ela se torna mais profunda, pois isto contribui para a sua individualização. É sobre essa estratificação, sobre essas diversidades que o romancista constrói seu estilo. O prosador não purifica seus discursos das intenções e das tonalidades do outro; ele não afasta essas formas de fala, essas personagens — narradoras virtuais que transparecem por detrás de suas palavras.

Enfim, em um mesmo discurso que é inegavelmente, o do autor, se ele é polêmico, isto é, se ele se opõe como linguagem especial às outras linguagens do plurilingüismo, ele se torna, de certo modo, concentrado sobre si-mesmo, ou seja, “não somente ele representa, mas é representado”. E assim, esta “linguagem única” e direta é polêmica, pois que é dialogicamente correlatada ao plurilingüismo. E é isto que determina o caráter contestado, contestável e contestante do discurso romanesco, pois que ele não pode, nem ingenuamente, e muito menos de um modo intencional, ignorar as múltiplas “falas” que o cercam; de tal sorte que podemos afirmar que o romance em sua totalidade, do ponto de vista da linguagem e da consciência lingüística é *um híbrido*. Mas, é preciso deixar bem claro: é um híbrido intencional e consciente, literariamente organizado, e não um amálgama obscuro e automático de elementos diversos da linguagem. (12)

E o que é mais importante: “não podemos esquecer que a estilística do romance, sendo uma estilística sociológica”, o diálogo interior, social do discurso romanesco exige a revelação de seu contexto social concreto, que “direciona” toda sua estrutura, sua forma e seu conteúdo; e direciona — não do exterior, mas do interior, pois que o diálogo social ressoa no próprio discurso, em todos os seus elementos, visto que o discurso romanesco reage sensivelmente aos menores desvios e flutuações da atmosfera social. Introduzido no romance, o plurilingüismo é submetido a uma elaboração literária. As vozes sociais e históricas que povoam a linguagem e que lhe dão significações concretas, precisas, organizam-se no romance em um harmonioso sistema estilístico, traduzindo a posição sócio-ideológica *diferenciada* do autor no seio do plurilingüismo de sua época. (13)

Pois bem: se as falas dos locutores no romance estão estreita e indissolavelmente ligadas; se o discurso romanesco conceitualiza seu objeto, graças aos seu caráter dialogizante (relação dialógica com a

palavra do outro no objeto e com a palavra do outro na resposta antecipada do interlocutor): e se esse discurso é povoado pelas vozes sociais e históricas, parece-nos inevitável o “estranhamento” desse discurso, efeito este imanente à própria natureza do discurso romanesco.

Essas considerações de ordem teórica bastariam, por si, para mostrar a inconsistência da crítica ao discurso de Graciliano Ramos em “VIDAS SECAS” e “SÃO BERNARDO”, o qual veicularia o “inverossímil” domínio da palavra em personagens rústicas e ignorantes. Não obstante, tentaremos mostrar esse equívoco através de alguns exemplos extraídos de ambas as obras.

Convencionamos indicar pelas notações: (1), a fala do narrador; (2), o discurso direto da personagem; (3), o discurso híbrido: neste, ocorre a mistura das falas — não só do narrador e da personagem, mas ainda, em alguns casos, ouvem-se aí vozes sociais e históricas. Às vezes, trata-se de enunciados que mantêm, sintaticamente, marcas de tempo e de pessoa que correspondem ao discurso do narrador; no entanto, esses enunciados estão penetrados, em sua estrutura semântica pela fala das personagens (como também, pelas “falas” da sociedade e da história). Outras vezes ouvimos ressoar, subliminarmente, nos monólogos das personagens, a fala do narrador (e da coletividade, em alguns casos). Vejamos:

Em VIDAS SECAS, romance narrado na 3ª pessoa, o narrador nos diz, explicitamente, que Fabiano “não sabia falar”:

- (1) — “Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos — exclamações, onomatopéias<sup>(55)</sup>.
- (1) — “Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação”<sup>(74)</sup>
- (2) — “Hum! Hum!” (69-103)  
“Bem, bem” (69)  
“An!” (70-71)  
“Iche”! (79)
- (2) — “Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. E conforme” (63)  
“Enfim, contanto” (73).

Entretanto, a representação dos monólogos de Fabiano revelam-nos desenvoltura de pensamento e um certo domínio do vocabulário:<sup>(14)</sup>

- (3) — “E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia porque, mas era. ... A catinga *ressuscitaria* ... ele, Fabiano, *seria* o vaqueiro daquela fazenda morta” (49)
- (3) — “A fazenda *renasceria* e ele, Fabiano, *seria* o vaqueiro, para bem dizer dono daquele mundo. *Uma ressurreição*. As cores de saúde *voltariam* à cara triste de Sinhá Vitória ...” (51)
- (2) — “Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta”. (53)
- (1) — “Conteve-sê ... (3) — E pensando bem ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros” (53)
- (3) — ... “Olhou em torno, *com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente*. Corrigiu-a, murmurando:
- (2) — “Você é um bicho, Fabiano” (53)

É importante notar que na quase totalidade dos monólogos de Fabiano (“um bicho”), este não se afirma como um *eu* (o *eu* é um *ele*). E o discurso, em alguns casos, é marcado, sintaticamente, pela fala (erudita) do narrador; mas, fica evidente, no plano semântico, o tom da fala da personagem. E a bifurcação *eu/ele* cria uma espécie de dialogização interior. Vejamos mais alguns exemplos:

- (3) — “Se pudesse economizar durante alguns meses, *levantaria a cabeça. Forjara planos*. “Tolice, quem é do chão não se trepa” (clichê) (135)
- (3) — “*Desejaria imaginar* o que ia fazer para o futuro. Não ia fazer nada. *Matar-se-ia* no serviço e *moraria* numa casa alheia, *enquanto o deixassem ficar*. Depois, sairia pelo mundo, *iria morrer de fome na catinga seca*” (142).

No capítulo intitulado — “O soldado amarelo” vemos, exemplarmente, o hibridismo do discurso: aí estão junto às falas da personagem (monólogo de Fabiano), a fala erudita do narrador e o “discurso” da história e da sociedade:

- (3) — “Aquela coisa arriada e achacada metia as pessoas na cadeia, *dava-lhes surra*. Não entendia. Por que motivo o governo aproveitava gente assim? Só se ele tinha receio de empregar tipos direitos. Ele, Fabiano, *seria* tão ruim se andasse fardado? *Iria* pisar os pés dos trabalhadores e dar pancada neles? *Não iria*. (149/150)

- (3) — *"Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava a sua força"*. (152)
- (3) — Devia ter furado o pescoço do amarelo com faca de ponta ... devagar. Talvez estivesse preso e respeitado, um homem respeitado, um homem. Assim como estava, ninguém podia *respeitá-lo*. Não era homem, não era nada". (156/157).
- (3) — "... Os soldados amarelos são uns desgraçados que precisam morrer. Mata o soldado amarelo e os que mandam nele." (157)

Igualmente exemplar, em termos de discurso híbrido, são os registros do diálogo entre Sinhá Vitória e Fabiano, no último capítulo do romance ("Fuga"):

- (3) — "... Sinhá Vitória precisava falar... *Queria enganar-se ... dizer que era forte ... Chegou-se a Fabiano ... Falou no passado, confundiu-o com o futuro. Não poderiam voltar a ser o que já tinham sido?* (164)
- (1) — "Fabiano hesitou, resmungou, como fazia sempre que lhe dirigiam palavras incompreensíveis..." (165)
- (3) — ... "A princípio quis responder que evidentemente eles eram o que tinham sido; depois achou que estavam mudados, mais velhos e mais fracos. Sinhá Vitória insistiu. Não seria bom tornarem a viver como tinham vivido...? (1) Fabiano agitava a cabeça ... (3) Talvez fosse, talvez não fosse. *Discutiram e acabaram reconhecendo que aquilo não valeria a pena...*"(165)
- (3) — ... *E a conversa recomeçou*. Agora Fabiano estava meio otimista ... *Caminhariam meses. Ou não caminhariam?* Sinhá Vitória achou que sim. Fabiano agradeceu a opinião dela e *gabou-lhe as pernas grossas...*" (166) ... Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam" (167).
- (3) — ... Chegariam lá antes da noite ... *E a conversa recomeçou, enquanto o sol descambava*" (171).

É Sinhá Vitória quem instaura, juntamente com o narrador (e com a adesão de Fabiano), o discurso encantado/desencantado do sonho excitante, mas impossível, da "terra da promessa"...

- (3) — "*Acomodar-se-iam num sítio pequeno... Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos freqüentariam escolas, seriam diferentes deles.*"

- (1) — “Fabiano ri ... (3) “As palavras de Sinhá Vitória encantavam-no ... e acreditava nessa terra, porque não sabia como era, nem onde era. Repetia docilmente as palavras de Sinhá Vitória.” (172).

Podemos observar nesse romance, sobretudo no seu final (último parágrafo), que o hidridismo do discurso, ao mesmo tempo que atinge um grau paroxístico, torna-se, paradoxalmente “uno”, pois que aí falam, simultaneamente: narrador/Sinhá Vitória/Fabiano/Sociedade/História:

- (1) “E andavam para o Sul, metidos naquele sonho. (3) Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis ... Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá.” (172)

Refletindo sobre todos esses exemplos, perguntamo-nos: em que consistiria o chamado “inverossímil” em VIDAS SECAS?! Trata-se, na verdade, de um discurso híbrido, plurilingüístico, plurivocal, talvez polêmico, mas literariamente organizado — de forma intencional e consciente, de tal sorte que consegue traduzir estilisticamente, de forma harmoniosa (e com força inigualável) a posição sócio-ideológica diferenciada do autor em meio à pluralidade de vozes do seu tempo...

Quanto a SÃO BERNARDO, vejamos o que, a respeito desse romance afirmou um dos críticos da década de 40: “O principal defeito de SÃO BERNARDO já tem sido apontado mais de uma vez: é a *inverossimilhança* de Paulo Honório como narrador... Em SB ela é excessiva e inaceitável. Uma novela... elaborada com tantos requintes de arte literária, não suporta o artifício de ser apresentada como escrita por um personagem primário, rústico, grosseiro, ordinário, da espécie de Paulo Honório”. (15)

Parece-nos, de início, que o crítico aponta para uma questão fundamental, quanto afirma que uma obra como SÃO BERNARDO, “elabo-

*rada com tantos requintes de arte literária, não suporta o artifício de ser apresentada como escrita por um personagem primário...”*

E nos perguntamos: o que é a ficção, senão e re-presentação estilizada, artificiosa de algo supostamente real?! Se assim o é, podemos eliminar, sem qualquer constrangimento, a (pseudo) inadequação invocada pelo crítico entre — arte literária e artifício da escrita (ou “estranhamento” do discurso), visto que este é imanente à produção da obra de arte literária, uma espécie de “*conditio sine qua non*” para a realização da mesma.

Mas, tentaremos avançar mais um pouco em nossa discussão. SÃO BERNARDO, ao contrário de VIDAS SECAS, é um romance enunciado por um narrador intradieético. Entretanto, este não é uma personagem qualquer, mera observadora dos acontecimentos nos quais está inserida. Nesse romance, trata-se de uma estória contada pelo seu próprio protagonista, o que vale dizer que há uma identificação entre narrador/personagem. E se este usa procedimentos discursivos (e estruturais) que extrapolam a competência da personagem-narrador (primária, rústica), parece-nos que podemos apontar aqui dois pontos para reflexão:

1. O “estranhamento” discursivo não resultaria, exatamente, de uma “dialogização interior” que, penetrando no discurso dialogizaria a própria linguagem e a visão do mundo?!

Não nos esqueçamos que Paulo Honório começa a escrever após ter vivido e convivido com “pessoas” de nível intelectual superior ao seu: João Nogueira (advogado), Azevedo Gondim (jornalista), Luiz Padilha (“teórico” do socialismo?!), seu Ribeiro (guarda-livros) e Madalena (moça de muitas leituras) que vai; aos poucos, adquirindo uma ressonância no íntimo de Paulo Honório — o qual, curiosamente, resolve após a sua morte (de Madalena) recapitular a sua vida através da “escrita” de um livro. Assim, temos o escrito depois do vivido — o que pode, eventualmente, explicar a plurivocalidade do discurso da personagem-narrador.

Vejamos, através do próprio Paulo Honório, a gênese do livro e os procedimentos de sua criação:

“Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável”

(179). Foi aí que me surgiu a idéia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história. A idéia gorou, o que já declarei. Há cerca de quatro meses, porém, enquanto escrevia a certo sujeito de Minas, recusando um negócio confuso..., ouvi um grito de coruja e sobressaltei-me.

... De repente voltou-me a idéia de construir o livro. ... Desde então procuro descascar fatos, aqui sentado à mesa da sala de jantar... Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. ”

(180).

... “Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. ... Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. ... A parte referente à enxaqueca de D. Glória virou fumaça. Cortei, igualmente, na cópia, numerosas tolices ditas por mim e por D. Glória. Ficaram muitas, as que as minhas luzes não alcançaram e as que me pareceram úteis. É o processo que adoto: *extraio dos acontecimentos algumas parcelas: o resto é bagaço.*”(77-78). ... E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras”. (78)

Essa preocupação com o estilo conciso, enxuto através da eliminação do supérfluo, do excessivo autorizar-nos-ia a aproximar Paulo Honório de Graciliano Ramos? Ou seja — narrador-personagem/autor?!

Por outro lado, os monólogos da personagem-narrador representam conflitos dialogizados entre os elementos os mais diversos:

a) entre seus parcos conhecimentos e o saber intelectual (livresco):

— “E não confundam instrução com leitura de papel impresso” (91)

— “Tive, durante uma semana, o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos. Mudei de rumo. Tolice.” (95)

— “A senhora aprendeu várias embrulhadas na escola, eu aprendi outras quebrando a cabeça por este mundo.” (89)

— “... seis contos de réis. Seis contos de folhetos, cartões e pedacinhos de tábua para os filhos dos trabalhadores. Calculem. Uma dinheirama gasta por um homem que aprendeu leitura na cadeia, em carta de ABC, em almanaques, numa bíblia de capa preta, dos bodes.” (107)

— “Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis.” (133).

b) entre o *que foi* vs o *que é*, entre objetividade vs subjetividade; entre a sua impotência (em face de Madalena) vs a prepotência do mundo

reificado, sendo que esses conflitos veiculam-se, por sua vez, através do diálogo entre dois tempos: o do enunciado (os acontecimentos que narra) e o tempo da enunciação (o momento em que escreve o livro): — “Madalena...

A voz de Madalena continua a acariciar-me. Que diz ela? Pede-me naturalmente que mande algum dinheiro a mestre Caetano. *Isto me irrita, mas a irritação é diferente das outras, é uma irritação antiga, que me deixa inteiramente calmo.*” (102)

— “Conheci que Madalena era boa em-demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.” (101).

— “Cinqüenta anos perdidos, cinqüenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei...” Cinqüenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber pra quê! ...” (181)

— “Coloquei-me acima de minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria os recursos intelectuais necessários para engendrar esta narrativa. Magra, de acordo, mas ... suponho que há nela pedaços melhores que a literatura do Gondim. Sou, pois, superior a mestre Caetano e a outros semelhantes. (182)

— “*Além disso estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária, que forneceram a essência da minha instrução, não me tornaram melhor que o que eu era quando arrastava a peroba. Pelo menos naquele tempo não sonhava ser o explorador feroz em que me transformei.*” (182/183).

— “*Estraguei a minha vida estupidamente.*” (184)

— “Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.

E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte!”

*A desconfiança é também consequência da profissão.*”

*Foi este modo de vida que me inutilizou.*” (187)

Vimos, através dos trechos de SÃO BERNARDO, aqui transcritos, que: a “dialogização interior” da própria personagem-narrador, a dialogização com o (s) outro (s) e com o meio no qual ela se insere, não apenas produz a dialogização do discurso de Paulo Honório, como

também explica (através do vivido) a pluralidade de linguagens e de vozes que ressoam, subliminarmente — e às vezes até ostensivamente — na fala dessa personagem. E junto a essa fala “ouvimos”, inequivocamente, o “discurso” do fato social.

2. Parece-nos ainda que, tão importante quanto a identificação narrador/personagem, em SÃO BERNARDO, é a identificação personagem/narrador/autor, pois que é o *prosador* quem descobre, “em lugar da pluralidade inesgotável do objeto ele-mesmo, uma multidão de caminhos e de veredas traçados (no objeto) por sua consciência social. E como decorrência (já vimos anteriormente em VIDAS SECAS), “o seu discurso atravessa um meio de expansão e de tons estranhos. E nesse processo de dialogização ele dá forma a seu tom estilístico: esta é a marca da prosa romanesca”. (16)

E aqui, como em VIDAS SECAS, a narração traduz, estilisticamente, a posição sócio-ideológica diferenciada do autor em meio à pluralidade de vozes do seu tempo; mas agora marcada pela identificação — personagem/narrador/autor.

Finalizando, queremos registrar que nossa reflexão sobre VIDAS SECAS e SÃO BERNARDO procurou mostrar não apenas a pertinência, mas, sobretudo a validade estética do discurso das personagens de Graciliano Ramos nesses romances — discurso “estranho”, é certo, mas que não pode ser considerado, de modo algum, como fonte e/ou resultado de inverossimilhança.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS E EXPLICATIVAS

- (1) Anotação: Curso ministrado pelo Prof. Antônio Cândido. Universidade de São Paulo, 1971.
- (2) Por exemplo, Álvaro Lins: *Jornal de crítica*. 1947.
- (3) CÂNDIDO, Antônio. “A personagem do romance”. In: — CÂNDIDO, Antônio e outros. *A personagem de ficção*. 4ª ed. S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1974, pp. 74-80.
- (4) BARTHES, Roland. L’effet du réel. *Communications*. Paris, Seuil, nº 11: 84-89, 1968.
- (5) Trata-se de concepções da estética marxista, abonadas por vários de seus teóricos, como: Georg Lukács, Adolfo Sánchez Vásquez, Carlos Nelson Coutinho e outros.

- (6) GENNET, Gérard. "Discours du récit". *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 78 e ss.
- (7) LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra, Livr. Almedina, 1975, p. 64.
- (8) KRISTEVA, Julia. "Problèmes de la structuration du texte. In: FOUCAULT, Michel e outros. *Théorie d'ensemble*. Paris, Seuil, 1968, p. 297.
- (9) BAKHTINE, Mikhail. "Le plurilinguisme dans le roman". In: *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 144.
- (10) BAKHTINE, Mikhail. "Discours poétique et discours romanesque". In: *Esthétique et Théorie du roman*, op. cit., p. 101.
- (11) ————. "Le locuteur dans le roman". Op. cit., pp. 152-182.
- (12) Idem, ibidem.
- (13) BAKHTINE, Mikhail. "Discours poétique et discours romanesque". Op. cit., p. 120.
- (14) Grifamos as palavras que indicam a linguagem culta.
- (15) ÁLVARO LINS. "Romances, novelas e contos: visão em bloco de uma obra de ficcionista". Julho de 1947. In: GRACILIANO RAMOS. *Vidas Secas*. 31ª edição. S. Paulo, Livr. Martins Editora, p. 31.
- (16) Ver nota nº (10).

## BIBLIOGRAFIA

1. BAKHTINE, Mikhail. "Du discours romanesque". In: *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Seuil, 1978, pp. 86-233.
2. BARTHES, Roland. L'effet du réel. *Communication*. Paris, Seuil, nº 11: 84-89, 1968.
3. CÂNDIDO, Antônio. "A personagem do romance". In: CÂNDIDO, Antônio e outros. *A personagem de ficção*. 4ª ed. S. Paulo, Perspectiva, 1974, pp. 53-80.
4. FOUCAULT, Michel e outros. *Théorie d'ensemble*. Paris, Seuil, 1968.
5. GENNET, Gérard. "Discours du récit". In: *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, pp. 71-267.
6. KRISTEVA, Julia. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.

7. LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra, Livr. Almedina, 1975.
8. LINS, Álvaro. *Jornal de crítica — Segunda série*. Rio, 1943.
- 9) LUKÁCS, Georg. *Problemas del realismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
10. RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 31ª ed. São Paulo, Livr. Martins Editora, 1973.
11. ———. *São Bernardo*. 34ª ed. RJ., Record, 1979.
12. ZERAFKA, Michel. *Roman et société*. 2ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

# O MOLEQUE JOSÉ



M. LAPA.

A PRETA Quitéria engendrou vários filhos. Os machos fugiram, foram presos, tornaram a fugir — e antes da abolição já estavam meio livres. Sumiram-se. As fêmeas, Luísa e Maria, agregavam-se à gente de meu avô. Maria, a mais nova, nascida fôrra, nunca deixou de ser escrava. E Joaquina, produto dela, substituiu-a na cozinha até que, mortos os velhos, a família não teve recursos para sustentá-la. Aí Joaquina se libertou. E casou, diferenciando-se das ascendentes. Luísa era intratável e vagabunda. Em tempo de seca e fome chegava-se aos antigos senhores, acomodava-se na fazenda, resmungona, malcriada, a discutir alto, a fomentar a desordem. Ao cabo de semanas arrumava os picuás e entrava na pândega, ia gerar negrinhos, que desapareciam comidos pela verminose ou oferecidos, como crias de gato. Parece que só escaparam os dois recolhidos por meu pai.

A moleca Maria tinha a natureza da mãe. E, não podendo revelar-se, lavava pratos e varria a casa em silêncio, moyna, fechada, isenta de camaradagens, esperando ganhar asas e voar. Realizou êsse projecto.

O moleque José, tortuoso, subtil, ria constantemente, falava demais, suave e persuasivo, tentando harmonizar-se com tôdas as criaturas. Repelido, baixava a cabeça. Voltava, expunha as suas pequenas habilidades sem se ofender, humilde, jei-