

CARLOS AUGUSTO MORAES SILVA

A POÉTICA DO SILENCIO EM VIDAS SECAS E A  
*HORA DA ESTRELA*

CARLOS AUGUSTO MORAES SILVA

**A POÉTICA DO SILENCIO EM VIDAS SECAS E A  
*HORA DA ESTRELA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Perspectivas Teóricas e Historiográficas no Estudo da Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha e coorientação do Prof. Dr. André Luís Gomes – TEL (UnB).

UBERLÂNDIA – MG  
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

S586p  
2013

Silva, Carlos Augusto Moraes, 1978 -  
A poética do silêncio em Vidas secas e a Hora da estrela / Carlos  
Augusto Moraes Silva. - Uberlândia, 2013.  
123 f.

Orientadora: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.  
Coorientador: André Luís Gomes.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses.  
3. Ramos, Graciliano, 1892-1953 - Crítica e interpretação - Teses. 4.  
Lispector, Clarice, 1925-1977 - Crítica e interpretação - Teses. I. Cunha,  
Betina Ribeiro Rodrigues da. II. Gomes, André Luís. III. Universidade  
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

---

CDU: 82

---

CARLOS AUGUSTO MORAES SILVA

A POÉTICA DO SILENCIO EM VIDAS SECAS E A HORA DA ESTRELA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Perspectivas teóricas e Historiográficas no estudo da literatura.

Orientadora: Profª. Drª. Betina R. R. da Cunha

Coorientador: Profº. Dr. André Luís Gomes

Banca Examinadora

Profª. Drª. Betina R. R. da Cunha (Orientadora)

Profº. Dr. André Luís Gomes (Coorientador - UNB)

Profª. Drª. Nádia Battella Gotlib (USP)

Profº. Dr. Leonardo Francisco Soares (UFU)

Uberlândia, 28 de maio de 2013.

À minha mãe Laci, que me ensinou a encarar a vida de frente;

Aos meus queridos irmãos Giselle e José Carlos que, mesmo distantes, se fizeram presentes nos momentos de incertezas;

Às minhas amadas sobrinhas Sofia e Júlia, raios de luz em dias cinzentos;

Ao Francisco, companheiro e grande incentivador, dedico com amor este trabalho.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora e amiga, Profa. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, por acreditar neste projeto, pelas preciosas e certeiras orientações e, principalmente, por sua generosidade em compartilhar sua paixão pela Literatura e pela vida;

Ao meu coorientador e amigo, Prof. Dr. André Luís Gomes (UnB), por abraçar este sonho materializado em forma de projeto, pelas orientações e leituras cuidadosas e por dividir, com seus alunos e amigos, seu amor pela obra de Clarice;

Ao Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, pelos questionamentos e sugestões à época do exame de qualificação;

Às Profas. Dras. Joana Luiza Muylaert De Araujo, Maria Ivonete Santos Silva, Marisa Martins Gama-khalil e Elaine Cristina Cintra, do Departamento de Letras e Linguística da UFU, pelas discussões e aulas instigantes, pelas dicas e leituras recomendadas e, principalmente, pela atenção e carinho dispensados a este projeto;

Aos amigos Prof. Dr. Antônio Fernandes Junior, Profa. Dra. Luciana Borges da Universidade Federal de Goiás – Campus de Catalão e Profa. Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa (UFG) – Goiânia, pelo incentivo no período da graduação e pelas leituras cuidadosas quando este projeto estava em sua fase embrionária;

À Lidiane, Adriana e Gisele Alves pela amizade;

Ao amigo Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo, da Universidade Federal do Tocantins (UFT) – Campus Araguaína, pelo incentivo constante;

Aos amigos Júlio César e Leila Patrícia, pelo apoio, carinho, atenção e por compartilhar seu amor incondicional pela Literatura.

Aos amigos Cacildo, Keilah, Miliana, Ubirajara, Cristiano, Arlete, Alessandra, Socorro Marques, Adrianamar, Valdereza, Maíza, Maria Elvira, Roseny e Fernanda que, de uma maneira ou de outra, contribuíram para a realização deste sonho;

Aos amigos e colegas do Mestrado e para toda vida, Ricardo, Éverson, Juliane Emiliano, Tatiele Freitas e Amaury por serem meu porto seguro em Uberlândia e pela amizade.

Aos amigos Denivon e Patrícia por abrirem as portas de sua casa em Uberlândia, pela atenção e generosidade;

Aos meus alunos, colegas e amigos do curso de Letras e Pedagogia do Centro Universitário de Desenvolvimento do Centro Oeste (UNIDESC), por acreditarem no poder transformador da educação.



Fotografia reproduzida do livro de Nádia Battella Gotlib.  
Fonte: GOTLIB (2008).

### Visão de Clarice

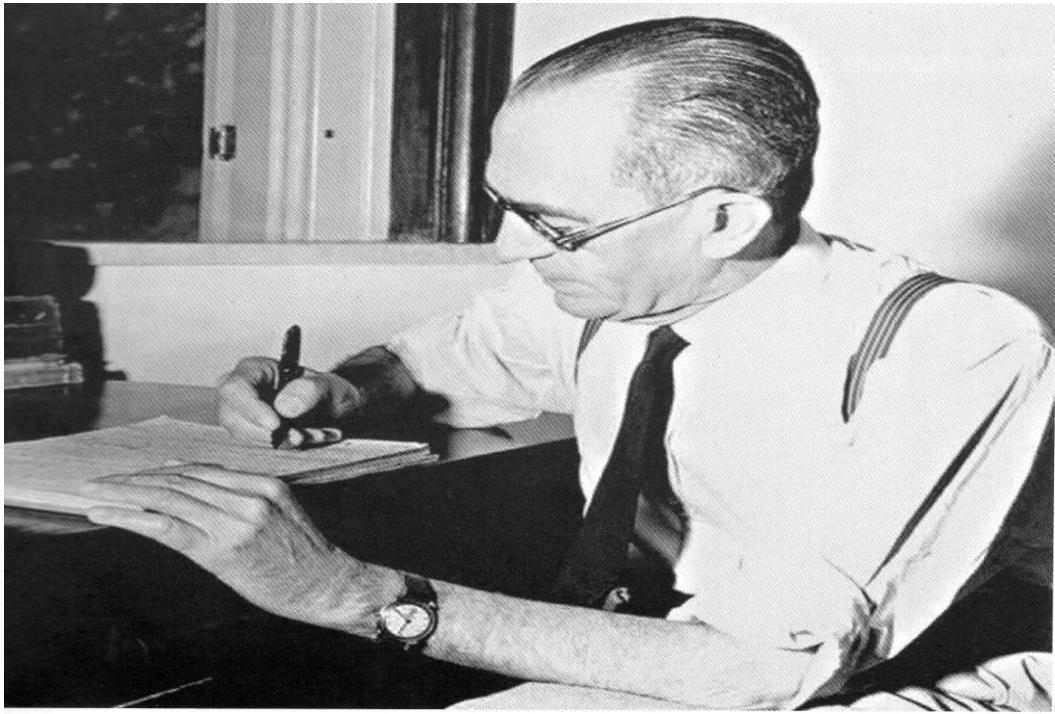
Clarice  
veio de um mistério, partiu para outro.

Ficamos sem saber a essência do mistério.  
Ou o mistério não era essencial. Essencial  
Era Clarice viajando nele.

Era Clarice bulindo no fundo mais fundo,  
onde a palavra parece encontrar  
sua razão de ser, e retratar o homem [...]

Fascinava-nos, apenas.  
Deixamos para compreendê-la mais tarde.  
Mais tarde, um dia... saberemos amar Clarice.

(Carlos Drummond de Andrade).



Fotografia reproduzida do livro de Dênis de Moraes.  
Fonte: MORAES (2012).

### **Murilograma a Graciliano Ramos**

1  
Brabo. Olhofaca. Difícil.  
Cacto já se humanizando,

Deriva de um solo sáfaro  
Que não junta, antes retira,

Desacontece, desquer.

2  
Fundia o estilo à sua imagem:  
Na tábua seca do livro

Nenhuma voluta inútil.  
Rejeita qualquer lirismo [...]

3  
Tem desejos amarelos.  
Leva o homem do deserto  
(Graciliano – Fabiano)  
Ao limite do respirável [...]

(Murilo Mendes)

## RESUMO

Ao eleger como *corpus* de análise as obras *Vidas Secas* (1938) e *A Hora da Estrela* (1977), a presente dissertação busca evidenciar como o silêncio instaurado no discurso das personagens e na arquitetura das narrativas em estudo se configura como um mecanismo de expressão. Para atingir tais objetivos, serão utilizadas como arcabouço teórico-crítico as obras *Linguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra* (1988), de George Steiner e o *ensaio A Estética do Silêncio* (1987), de Susan Sontag. Pretende-se igualmente problematizar o engenho artístico de Graciliano Ramos e Clarice Lispector, autores que fizeram, de suas narrativas, uma forma de protesto contra a linguagem literária institucionalizada. Steiner e Sontag estabelecem uma crítica mordaz ao que chamam de “verbosidade”, trivialidades disfarçadas de erudição que ameaçam o poder de comunicação e expressão da arte contemporânea e lançam uma inquietante questão para a crítica e historiografia literária: Terá nossa civilização, em virtude da desumanidade que praticou e acobertou, perdido direito a esse luxo que chamamos de Literatura? Nesse contexto, o artista mais atento pergunta-se: Onde está o silêncio necessário para que se possam ouvir as metamorfoses? Ramos e Lispector, ao produzirem as obras supracitadas, provaram que a Literatura ainda é possível, mesmo diante da sensação de morte da linguagem. Assim, elaboraram textos enxutos, sem enfeites ou ornamentos, para que o silêncio de Fabiano e Macabéa exponha a fragilidade, não apenas dos que foram silenciados ao longo da história, mas também daqueles que acreditaram ter seu último conforto na palavra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector; Graciliano Ramos; narrativa; linguagem; silêncio.

## ABSTRACT

By electing the works *Vidas Secas* (1938) and *The Hour of the Star* (1977) as a *corpus* to this analysis, this paper aims to show how the silence introduced on speech characters and on narratives architecture is configured as a mechanism for expression. To achieve these goals, the book *Línguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra* (1988), of George Steiner and the essay *A Estética do Silêncio* (1987), of Susan Sontag will be used as theoretical-critical aspects. Moreover, it is also intended to question the artistic resourcefulness of Graciliano Ramos and Clarice Lispector, authors who had written books as a way to protest against the institutionalized literary language. Furthermore, Steiner and Sontag establish a scathing critique about the “verbosity”, trivia masquerading as erudition that threaten the power of communication and expression in contemporary art and cast a troubling question for the critic and literary historiography: Has our civilization lost the right to that luxury we call Literature, because of inhumanity that was practiced and covered up? In this context, the artist inquires: Where is the silence necessary to hear the metamorphosis? When they produced the works mentioned above, Ramos and Lispector proved that the Literature is still possible, even before the feeling about the language death. So, they prepare lean texts, without decorations or ornaments, exposing the fragility of Fabiano and Macabéa’s silence, not only about those who have been silenced throughout history, but also from people who believed that they had their last word in comfort.

**Keywords:** Clarice Lispector; Graciliano Ramos; narrative; language; silence.

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUÇÃO – O NAUFRÁGIO DA PALAVRA .....</b>                                   | <b>12</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1 – EM BUSCA DO INDIZÍVEL: NARRADORES EM SILÊNCIO .....</b>            | <b>17</b>  |
| 1.1 Quando narrar é ficar em silêncio .....  | 20         |
| 1.2 Entre a escritura da crise e a crise da escritura.....                         | 32         |
| 1.3 Entre o “peso” e a “leveza”: as lições de Perseu.....                          | 37         |
| 1.4 <i>Vidas Secas</i> e <i>A Hora da Estrela</i> : por uma poética comparada..... | 43         |
| <b>CAPÍTULO 2 – ENTRE OS GRITOS DO SILENCIO: AS VOZES VELADAS DA POBREZA .....</b> | <b>48</b>  |
| 2.1 O silêncio da pobreza .....  | 51         |
| 2.2 O autoquestionamento na literatura .....                                       | 61         |
| 2.3 <i>Vidas Secas</i> e <i>A Hora da Estrela</i> : narrativas desmontáveis.....   | 65         |
| 2.4 A Literatura como palco de luta.....   | 71         |
| <b>CAPÍTULO 3 – DO SERTÃO PARA A METRÓPOLE: UMA MARCHA EM SILENCIO.....</b>        | <b>75</b>  |
| 3.1 O silêncio como provocação .....   | 77         |
| 3.2 O fracasso da palavra .....  | 80         |
| 3.3 Fabiano e Macabéa: as múltiplas faces do silêncio.....                         | 90         |
| <b>CONCLUSÃO – É PRECISO OUVIR O QUE NOS DIZ O SILENCIO .....</b>                  | <b>116</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>  | <b>119</b> |

## INTRODUÇÃO

### O NAUFRÁGIO DA PALAVRA

O que atrapalha ao escrever é ter que usar palavras[...]. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra (LISPECTOR, 2008, p. 60).

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxaguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever deveria fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.

(Graciliano Ramos sobre a arte de escrever - entrevista concedida em 1948).

Eleger as obras de Clarice Lispector e Graciliano Ramos como objeto de estudo é, sem dúvida, um desafio em virtude da extensa fortuna crítica de ambos, sendo ainda maior quando o estudo proposto contraria boa parte da crítica ao aproximar dois autores classificados (e até rotulados) como distantes um do outro, não apenas historicamente, mas também por questões de estilo.

Entretanto, em nossa pesquisa, procuramos adotar uma perspectiva de análise que ultrapassa as relações binárias, método caro aos estudos comparados iniciais. Dessa forma, não nos limitaremos a uma busca impositiva de fontes e influências nos apontamentos, mas sobre possíveis pontos de contato entre as obras dos dois autores.

Acreditamos que, para além de questões teóricas e formais, o que aproxima os dois romancistas é o registro da condição humana na modernidade<sup>1</sup>, assinalada pela

---

<sup>1</sup> No decorrer de nosso trabalho, é recorrente o emprego das expressões “Moderno” e “Modernidade”. No entanto, entendemos a complexidade em relação ao uso de tais palavras no âmbito dos estudos literários. Ao abordar a “estética do silêncio”, buscamos abrigo nas teorias de George Steiner. Para o autor de *Linguagem e Silêncio* (1988), é imprescindível que o crítico saiba avaliar a literatura contemporânea, o que só seria possível pela distinção entre o que é contemporâneo e o que é apenas imediato. Ainda segundo o crítico: “Há uma distinção entre contemporânea e imediata. A imediata acossa o recenseador

perplexidade perante um mundo hostil e cada vez mais reificado, roubando do indivíduo o direito de sentir-se agente da história “[...] para apenas reservar-lhe a condição de figurante cuja função é compor a cena e preencher os vazios do imenso cenário” (LUCCHESI, 1987, p.102-103). A consciência dos autores em estudo é marcada pelo desejo de transfigurar, por meio da arte, o mundo adverso e absurdo, além de tentar devolver o perfil humano perdido ao indivíduo. Portanto, parece-nos lícito afirmar que a “leitura” de mundo, proposta nas obras em questão, se processa em níveis afins, justificando, o diálogo entre o projeto ficcional de Graciliano Ramos e Clarice Lispector.

*Vidas Secas* (1938) e *A Hora da Estrela* (1977) foram as obras escolhidas para compor o *corpus* de nossa pesquisa. A partir da leitura desses romances, pretende-se evidenciar como o silêncio instaurado no discurso das personagens e na elaboração da própria narrativa se configura como um mecanismo de expressão, apontando, contraditoriamente, para o emudecimento e a anulação do sujeito ou “[...] dizendo o indizível pelas brechas do silêncio” (VASCONCELLOS, 2007, p. 130).

No primeiro capítulo, intitulado “Em busca do indizível: narradores em silêncio”, apresentamos, como discussão central, o questionamento da (im)possibilidade de narrar em um mundo “[...] administrado pela estandardização e pela mesmice” (ADORNO, 2008, p. 56). Ao amparar nos postulados de Theodor W. Adorno (2008), George Steiner (1988), Susan Sontag (1987) e Ítalo Calvino (2002), objetiva-se analisar de que modo o artista moderno, consciente da falência dos discursos, coloca em xeque

literário. Mas o crítico tem claramente responsabilidades especiais para com a arte de sua própria época. Deve indagar dela não apenas se representa um avanço ou refinamento técnico, se acrescenta um torneio de estilo ou se é hábil ao explorar o ponto nevrálgico do momento, mas também o que acrescenta, ou suprime, às minguadas reservas de inteligência moral. Qual dimensão de homem tal obra propõe? Não é uma pergunta de fácil formulação ou que possa ser feita com tato infalível” (STEINER, 1988, p. 28). As dificuldades conceituais não param por aí. Teixeira Coelho, em sua obra *Moderno e Pós Moderno* (1995), chama nossa atenção para complexidade em torno do que vem a ser classificado de “Moderno”: “A maioria das pessoas sabe reconhecer alguma coisa como moderna, embora seja incapaz de descrever ou definir em que consiste essa modernidade. Isto, a rigor, não porque a palavra *moderno* seja vazia mas porque oca na verdade é nossa referência do que seja moderno, oca é nossa ideia de moderno, oco é o pensamento do moderno” (NETTO, 1995, p. 14). A problemática em torno desses termos também ocupou parte das reflexões de Octávio Paz. Para o crítico mexicano: “Nosso tempo é o único que escolheu como nome um adjetivo vazio: moderno. Como os tempos modernos estão condenados a deixar de se-lo, chamar-se assim equivale a não ter nome próprio” (PAZ, 2005, p. 135). É nesse terreno movediço de conceitos e definições que caminhamos em nossas reflexões. Entretanto, como já mencionado, os estudos terão como base a perspectiva adotada por George Steiner sobre o que vem a ser chamado de “Moderno” e “Modernidade”.

os limites da linguagem, do texto e do próprio ato de narrar. Questões relevantes para os estudos da Literatura Comparada também serão abordadas neste momento, conferindo especial atenção aos apontamentos realizados por Ivo Lucchesi (1987) e Sandra Nitrini (2010).

Ainda no primeiro capítulo, pretendemos verificar como, nas obras em estudo, a elaboração estético-literária, ao instaurar o silêncio como um recurso comunicativo, inscreve-se naquilo que Adorno chama de “[...] uma tomada de partido contra a mentira da representação” (ADORNO, 2008, p. 60). Ao se rebelarem contra as armadilhas do verbo, Graciliano Ramos e Clarice Lispector aproximam-se de uma postura notada por Sontag (1987) na obra de muitos artistas modernos: a opção pela “estética do silêncio”. Os autores, com um gesto irônico, revogam seu próprio discurso e assumem um posicionamento crítico diante da linguagem modelada pela prática ideológica.

Dotado de uma aguçada consciência, o artista mais lúcido parece não tolerar os recursos expressivos disponíveis e se sente mais confortável por fazer, de seu silêncio, um protesto contra o desgaste das palavras. Portanto, assim como Steiner (1988), não trataremos do silêncio inscrito em *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela* como o resto da linguagem, mas como fundador de novos sentidos, recurso estético-literário à disposição do intelectual, uma forma de resistência contra a linguagem literária institucionalizada.

Nesse capítulo, especificamente, as teorias de Steiner (1988) e Sontag (1987) assumem especial relevância, uma vez que ambas tratam o silêncio como um tema que exerce fascínio na sensibilidade contemporânea. Para esses teóricos, o silêncio parece se constituir como uma alternativa viável para o artista moderno, pois “[...] se as palavras estão impregnadas de selvageria e mentiras, nada fala mais alto do que o poema não escrito” (STEINER, 1988, p. 74).

Entre os artistas que se negaram a construir uma narrativa banal, a qual se finge reveladora da realidade, certamente podemos situar Graciliano Ramos e Clarice Lispector. Seus textos retiraram todos os véus e simulacros do discurso, convocando-nos para um silêncio inquietante e gritante, capaz de superar as névoas que ocultam o nosso lugar e a nossa vez num mundo cada vez mais reificado.

Verifica-se, ainda no primeiro capítulo, que a crise da linguagem, vivenciada pela contemporaneidade, era pressentida desde o século XVII. Naquela época, muitos já contemplavam as ruínas do discurso e procuravam abrigo no silêncio. No entanto, o

tempo forjou silêncios outros: o primeiro pela anulação e servidão; o segundo pela resistência, pela recusa dos discursos totalitários ou pelas falas esvaziadas de sentido. Na busca de respostas para tempos obscuros, Ocidente e Oriente ora se afastam, ora se aproximam; no fim, a intenção é a mesma: resgatar o que ainda existe de humano por baixo da avalanche de palavras.

O segundo capítulo deste trabalho, intitulado “Entre os gritos do silêncio: as vozes veladas da pobreza”, tendo como base os postulados de Walter Benjamin (1994), Theodor W. Adorno (2008), Michel Foucault (1985) e Hermenegildo Bastos (2009), busca problematizar questões basilares para o romance moderno. Entre elas, há a posição do narrador que não mais aceita, com ingenuidade, a premissa de que sua obra artística seja capaz de representar os seres silenciados pelo mundo do capital. Tomado pela perplexidade, o escritor moderno tem sua consciência dilacerada, pois se vê apartado de si e do Outro. Assim, na “[...] transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo” (ADORNO, 2008, p. 58). Diante dessa infeliz constatação, o artista percebe que nem mesmo sua literatura pode lhe servir de consolo, e o seu mal-estar no mundo “[...] agora está acrescido por uma aguda sensação de mal-estar com a performance de sua escrita. A indagação do mundo agora foi acrescida pela necessidade de perquirir o como dizer o mundo” (SANTOS, 2008, p. 144). A obra artística que emerge desse contexto é marcada, nas palavras de Bastos (2009), pelo autoquestionamento dos meios poéticos de expressão disponíveis.

Objetiva-se, ainda no segundo capítulo, discutir sobre a configuração do herói no romance moderno, especificamente aquele descrito nos fins do século XIX e início do XX. Destituído de grandes feitos e glórias do passado, esse herói, como bem lembra Charles Baudelaire em seu instigante livro *O Pintor da Vida Moderna* (2010), pode se materializar na figura do *dândi* ou *flâneur*, um ser perdido na multidão das grandes metrópoles, espécie de gênio artístico e atento observador das grandes massas, um “[...] homem rico, dedicado ao ócio e que, mesmo aparentando indiferença, não tem outra ocupação que a de correr no encalço da felicidade” (BAUDELAIRE, 2010, p. 62). O *dândi* é sempre movido por um misto de tédio, paixão e perplexidade diante de uma sociedade urbana que se reconfigurava vertiginosamente.

Por outro lado, o herói moderno também pode ser facilmente vislumbrado nos ambientes mais degradantes: nos prostíbulos, nas ruas, entorpecidos pelos vícios mais abjetos e no operariado que trabalha, até a estafa física e mental, na aurora da revolução

industrial. Enfim, todos os seres anônimos, empurrados para as franjas da sociedade, são os heróis que a modernidade forja na sobrevivência diária. Assim, incluímos na discussão as personagens centrais de nosso *corpus* de análise, Macabéa e Fabiano, criaturas anônimas que podem muito bem entrar nessa galeria de “anti-heróis” elencada por Baudelaire (2010). Questões pertinentes sobre a representação do pobre na literatura brasileira e a constituição do chamado romance de 1930 também comparecem nesse capítulo, respaldadas pelas análises de Vilma Arêas (2005), Suzy Frankl Sperber (1983), Nádia Battella Gotlib (1995), Alfredo Bosi (1983), Luís Bueno (2001), entre outros.

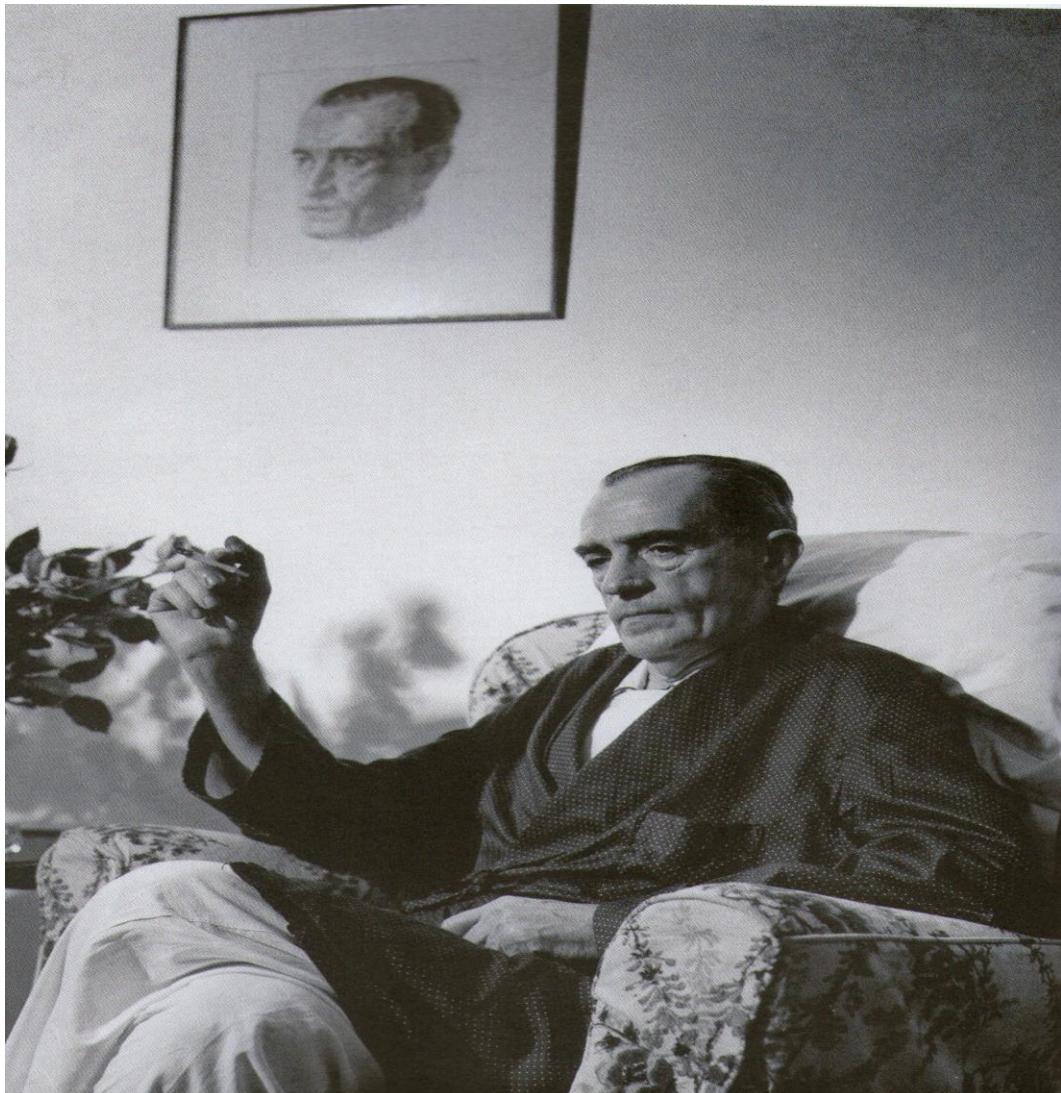
No terceiro capítulo, intitulado “Do sertão para a metrópole: uma marcha em silêncio”, pretendemos abordar como o silêncio inscrito nas personagens Macabéa e Fabiano e na construção da própria narrativa se constitui como linguagem, paradoxalmente emudecendo e, ao mesmo tempo, fazendo com que se ouça o que elas dizem de si e da condição humana naquilo que esta apresenta de miséria e encantamento.

Nota-se ainda que, nesse capítulo, há o engenho artístico de Graciliano e Clarice em transfigurar seus textos em narrativas do silêncio, fazendo da entrelinha, do espaço do não dito, do apenas divisado ou intuído, um inusitado e poderoso recurso estético literário de significação. Trabalha-se com a ideia de que tal posicionamento se revela, nos escritores em estudo, como um artifício empregado para livrar seus textos dos falsos adornos, possibilitando que os seres silenciados exponham suas misérias e angústias.

Não podemos deixar de considerar, no decorrer da pesquisa, as diferenças de técnica e estilo entre Graciliano Ramos e Clarice Lispector. Entretanto, elas não anulam a possibilidade de diálogo; pelo contrário, permitem a abertura novos horizontes para o leitor e a crítica. Acima de qualquer distinção estilística ou formal está o engenho artístico desses escritores que foram capazes de convergir, para o universo da ficção, o direito ao grito contra uma existência inautêntica. Esta, em razão das contingências históricas, despersonaliza o indivíduo, emudecendo mesmo aqueles que acreditam possuir a palavra como último conforto.

## CAPÍTULO 1 - EM BUSCA DO INDIZÍVEL: NARRADORES EM SILÊNCIO

Usar as palavras como se elas pudessem de fato transmitir a pulsação e as dúvidas do sentimento humano, confiar o cerne do espírito humano à moeda inflacionada da conversa social, é enganar-se a si próprio e cometer uma indecência (STEINER, 1988, p. 71).



Fotografia reproduzida do livro de Dênis de Moraes.

Fonte: MORAES (2012).

Fiz o livrinho sem paisagens, sem diálogo. Sem amor. Nisso pelo menos ele deve ter alguma originalidade. Ausência de Tabaréus bem falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoros de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa velha da fazenda; as personagens adultas, preocupadas com o estômago, não tem tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos.

Graciliano Ramos, Rio – junho de 1944 (SANT'ANNA, 1973, p. 166-167).



Fotografia reproduzida do livro de Nádia Battella Gotlib.

Fonte: GOTLIB (2008).

O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama. De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só de mostrá-la para que vós a reconheçais na rua por causa da esvoaçada magreza. (H. E.<sup>2</sup>, 1999, p.19).

---

<sup>2</sup> Abreviação utilizada no decorrer desta dissertação para o romance *A hora da Estrela*, de Clarice Lispector.

## 1.1 Quando narrar é ficar em silêncio

Em seu instigante ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, organizado em 1958, Theodor W. Adorno discute os limites do romancista e sua obra, observando que o romance deveria se concentrar naquilo que não é possível dar conta por meio do relato. Tecendo um paralelo entre o romance e as outras artes como, por exemplo, a pintura, o ensaísta nos faz a seguinte advertência: “[...] a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebeldia do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva”. (ADORNO, 2008, p. 56). Nesse texto revelador, um dos mais influentes teóricos da escola de Frankfurt prenuncia uma crise que perpassa o romance moderno: a crise da representação, colocando em xeque os limites da linguagem, da literatura e do próprio ato de narrar.

Na esteira de Adorno, George Steiner (1988) lembra que o desconforto em narrar as experiências humanas pela mediação da palavra já era sentido desde o século XVII. Diante do contínuo empobrecimento da linguagem, a palavra já não mais servia de suporte para transportar as experiências do indivíduo. O canto das sereias converteu-se em ruído estridente, e nem mesmo o verbo do princípio foi capaz de preencher o vazio provocado pelo mal-estar do homem moderno. Ao destituir a palavra de seu poder encantatório, o homem busca abrigo no silêncio.

Todavia, nem todos os homens estão dispostos a abandonar a palavra e a sedução da fala. Para justificar tal afirmativa, George Steiner (1988) remonta às origens históricas e religiosas dos povos do Oriente e do Ocidente com o intuito de ilustrar o peso que as palavras e o silêncio assumem no interior de cada sociedade:

O Apóstolo conta-nos que o começo era o Verbo. Não nos dá qualquer indicação quanto ao fim. Vem a propósito que tenha usado a língua grega para expressar a concepção helenística do *Logos*, pois é a realidade de sua herança greco-judaica que a civilização deve seu caráter essencialmente verbal. Nós aceitamos esse caráter sem discussão. É a raiz do córtex de nossa experiência e não podemos transportar facilmente nossa imaginação fora dele. Vivemos no interior do ato do discurso (STEINER, 1988, p. 30).

Apesar de as palavras se constituírem como uma das principais formas que o homem ocidental dispõe para revelar suas vivências, existem outras maneiras para que as articulações e os comportamentos humanos sejam concebidos. Steiner (1988) destaca algumas modalidades de realidade intelectual e sensória baseadas não nas palavras, mas em outras energias comunicativas, tais como o ícone ou a nota musical. Ainda segundo o crítico, mesmo numa cultura regida pelo *logos*, “[...] existem atividades do espírito enraizadas no silêncio” (STEINER, 1988, p.30). Tais atividades são difíceis de serem transfiguradas em palavras, pois segundo o ensaísta, a fala seria incapaz de transmitir, com eficácia, a forma e a vitalidade do silêncio.

Das outras formas de energia comunicativa destacadas por Steiner (1988), os povos orientais souberam tirar o máximo de proveito; fizeram da musicalidade e do silêncio o meio ideal para se aproximarem de si mesmos, de Deus e dos elementos da natureza. A plenitude só seria atingida pelo abandono do verbo:

Em algumas metafísicas orientais, no budismo e no taoísmo, imagina-se que a alma ascende dos grosseiros obstáculos da matéria através de domínios de percepção que podem ser transmitidos por linguagem sublime e exata, rumo a um silêncio cada vez mais profundo. O mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele em que se aprendeu a abandonar a linguagem (STEINER, 1988, p. 30).

Os povos do Oriente buscam, no silêncio, o inefável, e com ele o equilíbrio e a identidade do ser. De acordo com seus preceitos, é pelo abandono das palavras que o homem poderá chegar ao mais real. Diferentemente do pensamento ocidental, o silêncio instaurado nesse universo não indica uma crise da linguagem, mas um caminho para a transcendência, uma restauração de tudo aquilo que foi soterrado pelo excesso de palavras ao longo da história humana.

Contrariando a sabedoria milenar do Oriente, o mundo ocidental está alicerçado na linguagem. O homem pertencente a esse universo conferiu, pelo menos por algum tempo, valor inestimável às palavras. Estas, por sua vez, detinham além de um mistério particular, o poder de engendrar a realidade terrena e, até mesmo, espiritual dos indivíduos.

A própria constituição do homem pleno tem sua origem no *logos*: “E no princípio era o verbo” – frase impactante que abre o Evangelho de João e retoma o mito

da criação cristã, além de ilustrar a importância dada ao *logos* por essa cultura. Tal passagem ainda é tema do primeiro capítulo da Gênesis. Ao tratar o deus da criação como o próprio Verbo, João Evangelista incorpora, à tradição cristã, a concepção grega da oposição entre *logos* e caos. O Verbo está na origem de tudo, sendo que, por meio dele, o mundo foi organizado por Deus:

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Tudo foi feito por ele; e nada do que tem sido feito, foi feito sem ele. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens (JOÃO 1:1-4 p. 178).

A primazia da palavra era característica da civilização grega e judaica, sendo trazida para o cristianismo. Basta acompanharmos a trajetória histórica e cultural desses povos para notar seu esforço em abranger, nos limites do discurso, a totalidade de suas experiências. A literatura, a filosofia, a teologia, o direito e as artes produzidas pelo homem deste período “[...] prestam solene testemunho à convicção de que toda verdade e realidade podem ser contidas pelas muralhas da linguagem” (STEINER, 1988, p.31-32).

Entretanto, a partir do século XVII, o homem ocidental começa a suspeitar que o consolo oferecido pelas palavras não era mais suficiente para abranger as profundas transformações históricas que começavam a ganhar escala global. O Ocidente se afasta progressivamente da esfera verbal e assiste ao colapso da linguagem que se acentuará nos séculos XVIII e XIX, atingindo seu ápice no século XX.

Como consequência dessa crise, a linguagem assiste seu próprio esfacelamento; seu poder de invenção e encantamento cede lugar ao silêncio. Entrincheirado entre o silêncio e a palavra vazia, o homem se vê apartado de si e do outro e contempla, emudecido, a brutalidade dos novos tempos. As palavras que, ao longo da história, serviram de abrigo em tempos incertos, não passam de monumentos em ruínas a ocultar ecos do sofrimento e da barbárie.

Diante da impossibilidade de a palavra representar amplamente as experiências humanas, houve quem apostasse na eficiência das ciências exatas para realizar esse intento. A matematização do universo científico conduziu a cultura ocidental a abrir mão da palavra, em favor do silêncio intransponível dos algarismos numéricos:

Com a formulação da geometria analítica e da teoria das funções algébricas, com o desenvolvimento do cálculo por Newton e Leibniz, a matemática deixa de ser uma notação dependente, um instrumento empírico. Converte-se em uma linguagem fantasticamente fecunda, complexa e dinâmica (STEINER, 1988a, p. 32).

Estaria na racionalidade dos algarismos numéricos a solução para a crise da palavra? Poderia a matemática revitalizar ou resgatar o humanismo da linguagem, perdido ao longo de nossa história? Uma significativa mudança na Matemática a impediu de realizar tal feito, pois à medida que conseguia sua independência como área autônoma do conhecimento, se desvinculando da língua se fechava em sua própria linguagem cada vez mais complexa e intraduzível, impossibilitando, em muitos casos, que se encontrassem correspondentes exatos nas formas verbais:

Entre as linguagens verbais, por mais remotos que sejam sua localização e seus hábitos de sintaxe, sempre há a possibilidade de equivalência, mesmo que a própria tradução chegue apenas a resultados grosseiros e aproximados [...] Mas não existem dicionários que relacionem o vocabulário e a gramática da alta matemática ao da fala. Não se pode “traduzir” as convenções e notações que governam as operações dos grupos de Lie ou as propriedades de múltiplos n – dimensionais em quaisquer palavras ou gramática exteriores à matemática (STEINER, 1988a, p. 33).

Se a matemática também não consegue trazer um novo sopro de vida para a linguagem, o que resta ao homem? Sentar-se e contemplar resignado os escombros do “verbo”? Aceitar seu emudecimento sem direito ao “grito” necessário? Talvez esteja na filosofia a solução para evitar o naufrágio das palavras. Entretanto, mesmo esse campo, que sempre manteve laços estreitos com os recursos da língua, passa a ser matematizável pelos postulados de Spinoza e Descartes.

Para Steiner, o golpe definitivo em relação ao distanciamento da Filosofia com o universo das palavras é dado por Ludwig Wittgenstein. A obra do filósofo austríaco gira em torno de uma pergunta basilar: Existe alguma relação verificável entre a palavra e o fato? Wittgenstein nos convida a contemplar o “vazio” do abismo para constatar que “[...] aquilo que chamamos de fato pode muito bem ser um véu tecido pela linguagem para ocultar da mente a realidade”, afirmando ainda que: “É evidente que a ética não pode ser expressa por meio da palavra” (WITTGENSTEIN, s/d apud STEINER, 1988, p. 39).

O autor de *As Investigações filosóficas* (1953) aprofunda suas reflexões e instiga o leitor a questionar se a realidade pode ser expressa pela fala, uma vez que ela, segundo o filósofo, é apenas uma regressão infundável; são palavras pronunciadas sobre outras palavras. Ainda não satisfeito, Wittgenstein (s/d apud STEINER, 1988a, p. 40) assevera que “[...] a linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio”.

Para muitos pensadores, as ciências humanas e exatas revelaram-se, até o momento, incapazes de devolver a índole humanista à linguagem. Dessa forma, o século XX nasce sob a égide da incerteza; talvez em nenhum momento de sua história o homem tenha sentido, com tamanha intensidade, a necessidade de resgatar o ato outrora numinoso da comunicação. Para Steiner (1988a, p. 74), o que se vê é:

A proliferação da verbosidade nos estudos humanísticos, as trivialidades disfarçadas de erudição ou de reavaliação crítica ameaçam obscurecer a própria obra de arte e o exigente frescor da descoberta pessoal de que depende a verdadeira crítica. Também falamos demais, com muita facilidade, tornando comum o que é particular, aprisionando em lugares comuns de falsa certeza aquilo que era provisório, pessoal e, portanto vivo do lado invisível da fala... Em meio a tudo isso o que se imprime aos borbotões, que palavras se converterão em expressão? – e onde está o silêncio necessário para que se possa ouvir a metamorfose?

Em meio a essa enxurrada de palavras, qual deve ser a postura adotada pelo homem? Calar-se diante da crescente desumanização? O século XX foi o século das atrocidades, em que as guerras, as armas de destruição em massa colocaram a humanidade muito próxima de sua extinção. A crise da linguagem, já notada desde o século XVII, atinge seu ápice, pois não é mais possível aos sobreviventes narrarem suas terríveis experiências.

Em *A Vontade Radical - Estilos* (1987), Sontag<sup>3</sup> dedica o primeiro, de uma série de artigos, ao que chama de “A estética do silêncio”, definida pela autora como uma exemplar opção do artista moderno pelo silêncio. Opção esta que, segundo a ensaísta, “[...] raramente é levada a tal ponto de simplificação final, de forma que se torne

---

<sup>3</sup> Filósofa norte-americana. Nasceu em Nova York em 1933 e foi criada no Arizona. Cursou filosofia na Universidade de Chicago e pós-graduou-se em Harvard. De suas obras, foram traduzidas *Ensaio sobre a fotografia* (1983), *A doença como metáfora* (1984), *Sob o signo de Saturno* (1986) e *A vontade radical – estilos* (1987) para o português brasileiro.

literalmente silencioso. O mais usual é que continue a falar, mas de uma maneira que seu público não pode ouvir” (SONTAG, 1987, p. 14-15).

Com o intuito de explicar o que seria essa nova estética, Sontag (1987) realiza uma releitura dos mitos acerca da produção artística humana para constatar que, em sua versão inicial e menos refletida, o mito tratava a arte “[...] como expressão da consciência humana, da consciência que busca conhecer a si mesma” (SONTAG, 1987, p. 12). Em certa medida, tal noção não deixa de ter sua parcela de verdade. Entretanto, ao aprofundar seus estudos, Sontag assevera que “[...] a versão mais recente do mito postula uma relação mais complexa e trágica entre arte e consciência. Negando que a arte seja simples expressão, o mito mais novo relaciona a arte à necessidade ou capacidade da mente para a autoalienação” (SONTAG, 1987, p. 12).

Para o artista da modernidade, sua produção deixa de ser entendida como a consciência que expressa e, portanto, implicitamente afirma a si própria. Assim, sua arte deixa de ser vista como “[...] consciência *per se* mas, ao contrário, seu antídoto, que deriva do âmago da própria consciência (Os padrões valorativos gerados por tal versão do mito mostraram-se muito mais difíceis de serem alcançados)” (SONTAG, 1987, p. 12).

Os dois momentos pelos quais passaram a consciência artística, no transcorrer da história, ilustram os desafios enfrentados por aqueles que desejam produzir arte na atualidade. Não é mais possível retornar ao mito inicial e nem, tampouco, descartar as profundas mudanças de perspectiva impostas pelo mundo do capital. Sontag (1987, p. 12-13) assim descreve a intrincada relação entre a arte e a consciência:

Na primeira e linear versão da relação da arte com a consciência, discernia-se uma luta entre a integridade “espiritual” dos impulsos criativos e a “materialidade” perturbadora da vida comum, que tantos obstáculos coloca à trajetória da sublimação autêntica. Porém a versão mais recente, em que a arte é parcela de uma transação dialética com a consciência, apresenta um conflito mais profundo e frustrante. O “espírito” que busca a corporificação na arte choca-se com o caráter “material” da própria arte. A arte é desmascarada como gratuita e a própria concretude dos instrumentos do artista (e, em particular, no caso da linguagem, sua historicidade) aparece como um ardil. Praticada em um mundo provido de percepções de segunda mão e especificamente confundida pela traição das palavras, a atividade artística é amaldiçoada com a mediação. A arte torna-se inimiga do artista, pois nega a realização – a transcendência – que ele deseja.

Se a arte se torna inimiga do artista, se a criatura se volta contra seu criador, é necessário que se formulem estratégias para coibir a sensação de impotência e morte da linguagem artística. Para Sontag (1987), autores como Rimbaud, Wittegnestein e Duchamp adotaram uma atitude modelar, uma vez que declararam, sem nenhum pudor, que viam suas realizações na poesia, na filosofia e nas artes plásticas como fúteis e insignificantes. Cada um, a seu modo, renunciou à sua vocação, isolando-se ou buscando novos mecanismos expressivos que, de algum modo, revelassem o peso da vida e suas contradições político-sociais. Em uma atitude de extrema revolta, optaram pelo que a autora chama de uma “estética do silêncio”:

Contudo a opção pelo silêncio permanente não nega a sua obra. Pelo contrário, de modo retroativo confere e acrescenta força e autoridade ao que foi interrompido – o repúdio à obra tornando-se uma nova fonte de sua vitalidade, um certificado de incontestável seriedade[...]. A atitude verdadeiramente séria é a que encara a arte como um “meio” para alguma coisa que talvez só possa ser atingida pelo abandono da arte; num julgamento mais impaciente, a arte é um falso caminho ou (na expressão do artista dadá Jacques Vaché) uma estupidez[...]. Mas enquanto anteriormente o bem do artista era o domínio e o pleno desempenho de sua arte, agora o seu bem mais elevado é atingir o ponto onde tais metas de excelência tornam-se insignificantes para si, emocional e eticamente, e ele fica mais satisfeito por estar em silêncio que por encontrar uma voz na arte. O silêncio nesse sentido, como término, propõe um estado de espírito de ultimação antitético àquele que informa o uso sério e tradicional do silêncio pelo artista autoconsciente (descrito de maneira magistral por Valéry e Rilke): como uma zona de mediação, de preparação para o aprimoramento espiritual, uma ordália que finda na conquista do direito de falar (SONTAG, 1987, p. 13-14).

Ao continuar suas reflexões, a ensaísta ressalta que a opção do artista pelo silêncio demonstra sua descrença em relação aos recursos expressivos disponíveis e já corrompidos pela indústria de consumo. Nesse contexto, a atitude mais digna é negar a própria arte, calar-se, cortar o diálogo para ver e ouvir com mais nitidez. Tal atitude é, a um só tempo, um gesto de coragem, aniquilação e resistência, pois:

Na medida em que é sério, o artista é continuamente tentado a cortar o diálogo que mantém com um público. O silêncio é a mais ampla extensão dessa relutância em se comunicar, dessa ambivalência quanto a fazer contato com o público, que constitui um tema fundamental da arte moderna, com seu infatigável compromisso com o “novo” e/ ou com o “esotérico”. O silêncio é o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele se liberta do cativeiro

servil face ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, árbitro e desvirtuador de sua obra (SONTAG, 1987, p. 14).

Como se pode notar, a opção do artista moderno pela estética do silêncio tem sua razão de ser. Não é mais possível desvincular a arte e sua linguagem das condições de produção, pois nesse universo, as engrenagens da maquinaria não param jamais, transformando o homem comum, o artista e a obra em mercadorias; produtos a serem consumidos e facilmente descartados.

Em 1949, Adorno é categórico ao afirmar: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26). Para Jeanne Marie Gagnebin<sup>4</sup>, talvez seja essa a frase mais conhecida do filósofo alemão e, certamente, uma de suas declarações mais polêmicas.

Ao longo do tempo, tal afirmação gerou inúmeras controvérsias, principalmente pela forma simplista com que vem sendo interpretada. Uma das leituras mais comuns realizadas por uma parcela significativa da crítica e historiografia literária, acerca da sentença pronunciada por Adorno (1998), reduz consideravelmente seu poder de alcance, considerando-a pura e simplesmente como condenação da poesia contemporânea. Entretanto, nas palavras de Gagnebin (1999), a mesma frase, quando analisada no contexto do ensaio *Crítica à Cultura e à Sociedade*, adquire um sentido bem mais profundo do que aquele que comumente lhe emprestam os leitores mais desavisados. Segundo Gagnebin (1999):

No contexto do ensaio sobre *Crítica à Cultura e à Sociedade* essa mesma sentença ressalta a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico, isto é, também a necessidade da cultura como instância negativa e utópica contra sua degradação a uma máquina de entretenimento e de esquecimento (esquecimento, sobretudo, do passado nazista recente nessa Alemanha em reconstrução). Adorno retomará, por duas vezes e explicitamente, essa polêmica afirmação: em 1962, no ensaio intitulado *Engagement*, e em 1967, na última parte da *Dialética negativa*. Ele não trata de amenizá-la, pedindo desculpas aos poetas, mas, ao contrário, radicaliza e amplia seu alcance. Não é somente a beleza lírica que se transforma em injúria à memória dos mortos da Shoah, mas a própria cultura, na sua pretensão de formar uma esfera superior que exprime a

---

<sup>4</sup> Professora e filósofa da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Jeanne Marie Gagnebin é autora, entre outros, dos livros *Lembrar escrever esquecer* (2006), *Sete aulas sobre Linguagem e Memória e História* (1997).

nobreza humana, revela-se um engodo, um compromisso covarde, sim, um documento da barbárie, como disse Walter Benjamin (GAGNEBIN, 1999, p. 48).

Como podemos observar, não se trata simplesmente de calar a voz do poeta diante do horror promovido, mas de reavaliar o lugar de toda a tradição cultural no conjunto dos acontecimentos. A instigante questão levantada por Adorno (1998) pode nos conduzir ao seguinte questionamento: Podem a filosofia, a arte e as ciências do Esclarecimento afirmarem sua soberania depois do horror e da barbárie? Se todo conhecimento produzido não foi capaz de “tocar a alma” daqueles que fechavam as portas das câmaras de gás, então a cultura, nas palavras desse autor, revela-se como um “engodo”, uma “inverdade”.

De acordo com Gagnebin (1999), também não devemos entender, de forma reducionista, os conceitos de “inverdade” e “engodo” atribuídos por Adorno (1998) à tradição ética clássica. Segundo a ensaísta, ao empregar tais expressões, o filósofo alemão condena, na verdade, a pretensão de existência soberana da cultura, como se ela constituísse “[...] um reino separado, cuja ordem somente precisaria seguir uma verdade intrínseca” (GAGNEBIN, 1999, p. 49). Continuando suas reflexões, Gagnebin assim resume a crítica à cultura feita pelos postulados adornianos:

A inverdade da cultura, portanto, estaria ligada à sua pretensão de “autarquia”, de existência soberana. Não que ela seja perfumaria inútil, como o afirmam alguns comunistas obtusos quanto positivistas de várias proveniências[...]. Quando a cultura consagra a separação entre “espírito e trabalho corporal”, quando se fortalece pela oposição à existência material, em vez de acolher dentro dela esse fundo material bruto, animal no duplo sentido de bicho e de vivo, esse fundo não conceitual que lhe escapa, então, segundo Adorno, a cultura se condena à “ideologia” (GAGNEBIN, 1999, p. 49).

Outro ponto importante destacado por Gagnebin (1999), muito caro ao pensamento de Theodor W. Adorno, centra-se na dimensão “ética” e “estética” da produção artística. O artista que deseja produzir algo além da inútil perfumaria deve ter plena consciência que a autonomia da arte, em relação ao entretenimento da cultura de massa, configura-se como uma resistência diante da reificação, e sua dimensão ética “[...] não pode se subordinar, segundo Adorno, nem a uma postura estética nem a uma sistemática especulativa, mas que deve se afirmar como exigência incontornável, inscrevendo uma ruptura no fluxo argumentativo” (GAGNEBIN, 1999, p. 49).

Por essa perspectiva, a obra artística verdadeiramente engajada não fica reduzida simplesmente a uma abordagem explícita das mazelas humanas, pois quando assume tal postura, corre o sério risco de se transformar em mera panfletagem ou, ainda, numa espécie de espetacularização da barbárie, amplamente divulgada e consumida pela indústria cultural. Transformando-se em produto “vendável”, a obra contribui para um fenômeno ainda mais perverso: a fácil integração e banalização de um evento catastrófico como o Holocausto. Em seu ensaio *Engagement*, escrito em 1967, Adorno expõe esta intricada questão:

A chamada configuração artística da crua dor corporal dos castigados com coronhas contém, mesmo que de muito longe, o potencial de espremendo-se escorrer prazer. A moral que coage a arte a não esquecer isso um segundo, escorrega para o abismo da antimoral. Pelo princípio de estilização estética e até pela prece solene do coro, o destino imponderável se apresenta como se tivesse tido algum sentido algum dia; é sublimado, e tira-se um pouco de seu horror. Basta isto para fazer-se injustiça às vítimas, quando, entretanto, perante a justiça nenhuma arte que evitasse o caminho delas resistiria [...]. Obras de nível inferior àquelas exponenciais são, portanto também deglutiidas com prazer, um pouco de renovação do passado. No momento em que a literatura engajada, o assassínio generalizado (do povo) torna-se bem cultural, fica mais fácil colaborar-se com a cultura que fez nascer o assassínio (ADORNO, 1973, p. 65).

Sob esse aspecto, produzir um poema exaltando a nobreza humana, após Auschwitz, constitui uma “injúria” à memória dos que lá pereceram; qualquer tentativa de colocar os acontecimentos em palavras parece um ato “indecente” e “inútil”. Paradoxalmente, é preciso lembrar e, para o homem, as lembranças se materializam em palavras. A Literatura, os jornais, os diários, as cartas e os relatos desejam dar “voz” aos que foram silenciados. Entretanto, nas palavras de Gagnebin (1999, p. 51), não escapou a Adorno o seguinte fato:

A mais nobre característica do homem, sua razão, sua linguagem, o *logos*, não pode, após Auschwitz, permanecer o mesmo, intacto em sua esplêndida autonomia. A aniquilação dos corpos humanos nessa sua dimensão originária de corporeidade indefesa e indeterminada como que contamina a dimensão espiritual e intelectual, essa outra face do humano. Ou ainda: a violação da dignidade humana, em seu aspecto primevo de pertencente ao vivo, tem por efeito a destituição da soberba soberania da razão. No domínio mais especificamente do estético, esse abalo da razão e da linguagem tem consequências drásticas para a produção artística.

Depois que as palavras serviram para propagar o horror em dimensões indescritíveis, uma pergunta parece assombrar a obra de muitos autores da modernidade: “Terá nossa civilização, em virtude da desumanidade que praticou e acobertou – somos cúmplices daquilo que nos deixa indiferentes –, perdido o direito a esse luxo indispensável que chamamos literatura?” (STEINER, 1988a, p. 73).

Longe de estabelecer comparações ou aproximações ao ocorrido na Alemanha nazista, acreditamos que muito do que foi aventado por George Steiner, Susan Sontag e Theodor W. Adorno, em relação à representatividade do *logos* e da linguagem, pode iluminar questões importantes quando pensados no contexto das obras que compõem nosso objeto de estudo. Não escapou a Graciliano Ramos, e nem a Clarice Lispector, o fato de que sua literatura, ao falar do pobre, ou em nome dos excluídos, correria o sério risco de transformar a miséria anônima de suas personagens em mercadoria, mais um produto a ser consumido pela voraz indústria do consumo.

Ao fazer da miséria um bem cultural, o artista arrisca tornar mais leve e mais fácil sua integração na cultura que a gerou. Eis o desafio imposto não apenas aos autores em questão, mas a todo artista que teve a pretensão de falar em nome dos “vencidos”. Nasce daí um paradoxo: a necessidade de “transmissão” e de “reconhecimento” do fracasso da representação estética. Partindo dos pressupostos levantados por Adorno, Gagnebin (1997) ilustra bem o desafio a ser enfrentado:

Desenha-se assim, uma tarefa paradoxal de transmissão de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido. Um paradoxo que estrutura as mais lúcidas obras [...] perpassadas pela necessidade absoluta do testemunho e, simultaneamente, pela impossibilidade linguística e narrativa. Será, aliás, este paradoxo que vai rege a obra do grande poeta [...] (GAGNEBIN, 1997, p. 51).

Muito mais do que a mera resignação, o escritor da modernidade não aceita, de bom grado, sua (im)possibilidade de narrar; sua arte resiste pela rebeldia e, assim, subverte o empobrecimento da linguagem desgastada. Ao assumir a pretensão de transfigurar as vivências humanas, sua literatura segue uma via de mão dupla, pavimentada de um lado pela consciência das limitações do “verbo” e, de outro, pelo compromisso em criar mecanismos expressivos que ainda lhe permitam revelar, mesmo que momentaneamente, a difícil condição do homem numa época marcada pela dissolução dos valores éticos.

O artista dos “novos tempos” sente a necessidade de retornar à forma escrita, questionando seus procedimentos, sua pertinência e validade – cabe-lhe aceitar ou rejeitar a tradição. Em sua obra *O grau zero da escrita* (2006), Roland Barthes soube definir, com propriedade, o dilema vivenciado pelo artista moderno, ao afirmar que “[...] a escrita clássica explodiu então e a Literatura toda, de Flaubert aos nossos dias, tornou-se uma problemática da linguagem” (BARTHES, 2006, p. 8). Barthes aprofunda ainda mais suas reflexões:

Isto é importante: a forma literária pode agora provocar sentimentos existentes que estão ligados ao fundo de qualquer objeto: sentido do insólito, familiaridade, repugnância, complacência, uso, crime. Assim, de há cem anos para cá, toda escrita é um exercício de domesticação ou repulsão face à Forma – Objecto que o escritor encontra fatalmente no seu caminho, que ele tem de encarar, assumir, e que não pode nunca destruir sem se destruir como escritor (BARTHES, 2006, p. 9).

Ao concentrar seus estudos na obra barthesiana, especificamente no livro *O Rumor da Língua* (1987), Neiva Pitta Kadota (1999) destaca importantes questões que ocuparam o pensamento do crítico francês, entre eles, a impossibilidade da destruição dos estereótipos presentes na fala, pois toda fala, na concepção de Barthes, é política. Nesse sentido, os estereótipos constituiriam, ainda pela perspectiva do teórico, uma espécie de necrose, comprometendo seriamente a linguagem. Diante de tal constatação, resta ao escritor e à sua escritura a adoção de uma poética política, capaz de transformar o texto em um espaço de subversão aos poderes inerentes e impostos pela linguagem instituída. Assim, Kadota (1999) sintetiza as formulações elaboradas por Barthes:

Segundo ele (Barthes), o estereótipo deve ser colocado à distância pelo escritor e, para isso, necessário se torna por em crise a linguagem, afastando-a de toda a fala que, alongada pelo dizer, fossilizada, se apresenta como natural. É preciso ir buscar então, a palavra “atordoada”, etimologicamente embriagada, fora do sentido, fora da Lei. Por isso a insistência de Barthes pela opção poética e política – ambas como práticas subversivas da linguagem –, que propõem a fragmentação e a disseminação dos sentidos, o mover-se continuamente no texto, o transitar por vias não percorridas, transformando o eterno em efêmero, a verdade em máscara, postulando uma sutil destruição da ordem, da obediência à Lei, na tentativa de impedir, assim, a fidelidade subordinante ao poder – ou aos poderes; “seu nome é legião”, diz Barthes –, e a sedimentação do dizer da escritura, pela sua conversão em lugar-comum (KADOTA, 1999, p. 80).

Steiner (1988), assim como Barthes, também aponta possíveis alternativas para o escritor que acredita que a situação da linguagem está ameaçada: “Ele pode tornar seu próprio idioma representativo da crise geral, tentando transmitir por meio dele a precariedade e vulnerabilidade do ato comunicativo; ou pode optar pela retórica suicida do silêncio” (STEINER, 1988, p. 70). Tanto Steiner como Barthes parecem acreditar que novas vias da escritura precisam ser percorridas pelo escritor que deseja uma linguagem ainda não corrompida pelos velhos estereótipos. Entre tantos caminhos, a concisão, o falar apenas o essencial, o limiar entre a palavra e o silêncio se projetam como um destino autêntico para os artistas mais lúcidos.

## **1.2 Entre a escritura da crise e a crise da escritura**

Após um longo estudo sobre a configuração do romance no século XX, Adorno (2008) postula que a problematização da linguagem artística foi a grande conquista do gênero. Essa virada demonstra uma tendência que comparece na obra de muitos escritores modernos: muito mais do que um “engajamento social”, restrito principalmente à esfera do conteúdo, ganha espaço em seus projetos um “engajamento poético”, capaz de abranger não apenas as questões políticas e sociais, mas também, revelar uma problemática “[...] mais ampla da realidade a partir do questionamento dos próprios meios poéticos de expressão. Um engajamento expresso, ao mesmo tempo e de modo inseparável, no conteúdo e na forma” (PAGANINI, 2000, p. 5).

Para Lucchesi (1987), o gênero narrativo é o que melhor se presta para uma investigação de caráter evolutivo, quando se objetiva traçar o perfil dos avanços culturais por que tem passado a humanidade. O que permite a abertura do gênero para tais investigações se dá pelo fato de “[...] a narrativa se estruturar com base em componentes mais intimamente ligados à vida do homem que confere a este gênero tal condição” (LUCCHESI, 1987, p. 3).

Ainda segundo o crítico, se considerarmos a produção artística de um modo geral, notaremos que sua força motriz é o “inconformismo”. Partindo desse pressuposto, Lucchesi (1987) estabelece, na obra literária moderna, uma estreita relação entre “crise e escritura”. A gênese dessa crise estaria no fato de não caber mais ao artista uma preocupação exclusiva com os elementos temáticos e estéticos; acompanha-lhe,

porquanto, uma permanente inquietação inerente ao ato criador e sua eficácia de apreensão do real:

Sendo a origem desta apreensão o inconformismo torna-se inevitável que sua escrita revele os sintomas de um permanente estado de crise da civilização, variando apenas a intensidade tanto de sua manifestação quanto de seu registro. É nesta perspectiva que se constata no discurso da arte o inseparável germe subversivo a despeito de algumas obras que oferecem uma visão apolínea de mundo. Uma obra que fornece ao receptor a imagem da perfeição, na verdade pode estar apontando para a denúncia de uma realidade imperfeita. Sob este ângulo divisam-se, no percurso da narrativa, duas vertentes identificadas como escritura da crise e crise da escritura (LUCCHESI, 1987, p. 4).

Segundo Lucchesi (1987), a escritura, como registro de uma crise, não é um fenômeno recente; ela atravessa todo o processo civilizatório, remontando ao período da Antiguidade Clássica até o final do século XIX, desdobrando-se em três modelos – “Reduplicação”, “Contestação” e “Constatação” –, conforme descritos a seguir.

A “Reduplicação” identifica-se com o mundo épico e suas variantes, sendo que seu conteúdo se centra na confirmação do código ético e determina a conduta de uma coletividade. O princípio do “Esclarecimento” subordina a forma estética; em outros termos, o discurso literário, “[...] articulado pelo signo mítico, propõe uma interpretação unívoca da realidade. É uma fala alegórica do poder que objetiva harmonizar a trilogia Homem/Destino/Deuses, na tentativa de suavizar a vivência da crise” (LUCCHESI, 1987, p. 4). Nesse modelo, o homem é afligido pela incapacidade de explicar os mistérios que cercam sua existência, buscando repostas para angústias e dilemas no universo mítico pagão ou cristão.

O segundo modelo analisado pelo ensaísta é o da “Contestação”, oriunda da diluição do sistema feudal e da progressiva ruptura com a ideologia mítica. Essa importante mudança de perspectiva possibilitou o nascimento de narrativas cuja proposta era apresentar uma crítica à visão de mundo preconizada pela igreja:

É, pois, uma vertente de extrema fecundidade literária que traz à luz o conflito crescente na relação indivíduo / sociedade, demonstrando de forma contundente que a epopeia, como expressão literária, fora devorada pela avalanche da crise, de que o romance é o seu mais fiel produto (LUCCHESI, 1987, p. 4-5).

Por fim, o terceiro modelo narrativo descrito é o da “Constatação”, voltado para o registro da realidade, sem, contudo, excluir a “Contestação”. Essa vertente, pela perspectiva de Lucchesi (1987), pode ser situada na produção realista-naturalista e mantém um forte impulso reformista, além de libertar a narrativa dos exageros idealistas cultivados pelos autores românticos. Ela ganha força à medida que o sistema capitalista entra em colapso, sendo um momento histórico que, entre outros aspectos, “[...] aponta para a certeza de que a realização do indivíduo não mais deriva de seu próprio potencial, mas de uma conjuntura sócio econômica a criar entraves e recalques na história do indivíduo” (LUCCHESI, 1987, p. 5). As narrativas que vigoram nesse momento apontam para o fracasso do sujeito, impedido de dar sentido à sua vida e fadado a apenas divisar as reais possibilidades de assumir as rédeas do seu destino.

Por meio da descrição dos três momentos evolutivos da narrativa, realizada por Lucchesi (1987), fica evidente o porquê de o gênero ser o que melhor refletiu as significativas transformações históricas das civilizações. Apesar de distintas, a “Reduplicação”, a “Contestação” e a “Constatação” revelam um ponto em comum: o hábito de narrar parece ser uma característica inerente ao homem desde as mais remotas datas e, por este motivo, é o gênero que melhor reflete a crise e o esfacelamento do indivíduo e da linguagem na modernidade:

A narrativa moderna faz da estruturação caótica sua expressão estética: a presença do significante estético origina-se, pois, da ausência de significado da realidade. Como consequência, o narrar se torna o ato da dúvida, e a narrativa, o espaço do re-conhecimento, razão porque entre narrador e escritura se instaura uma relação especular na tentativa de resgatar a identidade e o sentido de uma existência agônica e insular (LUCCHESI, 1987a, p. 7).

Nesse diapasão, a crise da escritura já pressentida se acentua, e o escritor tem sua consciência dilacerada diante das bruscas transformações que se sucedem. O sentimento de perda, de mal-estar exige do artista a instauração de novas fronteiras para a apreensão do real. Para o narrador, muito mais do que narrar os fatos, é preciso buscar novas formas de expressão. Não basta apenas denunciar a crise, é preciso que a própria narrativa absorva, em sua estrutura, o colapso da representatividade da significação subjetiva.

As consequências desse processo solapam a autoridade do organizador da trama ficcional (o narrador). Este, por sua vez, reconhece sua (des)confortável posição “[...]

não mais dispondo da fórmula romanesca esgotada pela produção dos últimos séculos, sente a necessidade de reordenar os componentes estruturais da narrativa tradicional” (LUCCHESI, 1987a, p. 6). A escrita que surge desse embate procura indagar os seus processos, a sua validade, ao mesmo tempo em que busca o sentido e o destino dos indivíduos, empreendendo uma problematização da linguagem. A esse respeito, Luís Costa Lima (1969, p. 9) faz a seguinte observação:

À medida [em que] nos aproximamos do século XX, o homem parece contentar-se menos com a pura realização de sua obra. Antes ou simultaneamente ele se indaga sobre sua razão. Não é que a inquietude fosse desconhecida antes. É que no passado o criador não problematizava seu ofício...

As inquietudes existenciais do narrador soma-se o sentimento de limitação artística, a certeza de que os meios poéticos disponíveis estão saturados e que ele próprio pode ser uma presa fácil do sistema que tanto desejou desmascarar. Dessa forma, a crise da escritura é também uma crise do sentido:

O sentido da crise, que tanto alimentara a ficção, é assimilado pelo novo narrador na forma da crise do sentido. É para evitar a própria morte que o narrador da modernidade transformará o negativo em positivo, a ausência em presença. Será o narrador como um ator que, num palco sem cenário e perante um teatro sem plateia, insistirá em representar seu papel. Em outros termos, a lacuna deixada pelo herói é preenchida pelas inquietações do narrador, bem como o lugar tradicionalmente ocupado pelo enredo envolvente passa agora a ser alvo de uma arquitetura nascida do registro da perplexidade, do absurdo, da realidade fragmentada, do esfacelamento do indivíduo... (LUCCHESI, 1987a, p. 7).

Na modernidade, o esclarecimento ou o conhecimento da realidade de outros tempos já não mais ilude o narrador, que faz do (auto) questionamento a força propulsora de sua escritura. Não lhe interessa mais o “convencimento”, mas a transgressão, a revelação na arquitetura do próprio texto, o que ele traz de engodo, ilusão e mentira. Ao solapar as categorias estruturais do modelo tradicional, a narrativa moderna instaura uma escrita revolucionária, “[...] na medida em que sua composição caótica aponta para uma realidade marcada pela nadificação” (LUCCHESI, 1987, p. 7).

Movida pelo signo da transgressão, a nova narrativa nasce do desejo de recuperar o sujeito cindido pela massificação. Entretanto, mesmo que esse resgate ainda

seja possível, não significa que lhe será restituído o posto de herói de outros tempos, mas uma tentativa de lhe devolver, em última instância, a humanidade perdida.

Ao abandonar a perspectiva realista tradicional, o romance do século XX abriu novas perspectivas para os estudos da arte. Adorno (2008) defende a tese de que, em um mundo administrado por estandardização e mesmice, a linguagem da arte é algo que não paira sobre as convenções sociais. A literatura pode configurar-se como artefato, produto da consciência social, visão de mundo e indústria. Segundo o teórico alemão, a obra artística não deve ser vista apenas como uma estrutura de significado – ela também está inserida no mundo reluzente da mercadoria, sendo produzida e vendida no mercado com lucro.

Por outro lado, Cândido (1987), em seu ensaio “Literatura de Dois Gumes”, destaca o fato de a mesma Literatura que propaga a ideologia da classe dominante também ser capaz de subverter e arruinar o discurso dos “vencedores” e, de algum modo, fazer com que se ouça a voz dos “vencidos”. Assim, na modernidade, a representação literária é problematizada e colocada no centro da arena por escritores e crítica literária, assumindo, entre outros aspectos, uma dimensão política.

Por outro lado, não devemos, no entanto, confundir o pessimismo do escritor moderno com passividade. O primeiro assume ares de rebeldia e subversão, apontando para a impossibilidade de um discurso neutro. Desse modo, a arte que nasce nesse momento é marcada pela égide do “autoquestionamento” dos meios poéticos de expressão. Em seu ensaio “O poeta e o silêncio”, Steiner (1988, p.73-74) assevera:

Não estou dizendo que os escritores deveriam parar de escrever. Isso seria insensato. Indago se não estarão escrevendo demais, se não será a torrente de palavras impressas, onde entontecidos, buscamos nosso caminho, uma subversão do sentido. “Uma civilização de palavras é uma civilização atormentada.” É uma civilização na qual a constante inflação de registros verbais desvalorizou de tal modo o ato outrora numinoso da comunicação escrita que praticamente não há como o válido e o genuinamente novo possam se fazer ouvir.

Parece rondar os autores certo desconforto no que diz respeito à representação. Diante de tal impasse, surgem posturas que radicalizam o processo de criação literária, levando o artista à descrença e desvalorização no que tange aos recursos expressivos disponíveis. Em sintonia com o pensamento de Steiner, Lourival Holanda (1992) também destaca a tendência subversiva que ganha cada vez mais força nas realizações

artísticas modernas. Entre elas, o autor de *Sob o signo do silêncio* (1992) aponta a recorrência de uma espécie de “negação” do código institucionalizado contaminado pelos velhos clichês:

Parte da literatura moderna se faz pelo prisma da negação. Em termos estreitos de um dualismo rude poder-se-ia dizer: o escritor é um charlatão ou um negador. O confronto com o mundo gera conflito a que o texto tenta resolver, já pela forma: domar a expressão de modo a impedir a ilusão, generosidade, o tom de paternalismo (HOLANDA, 1992, p. 86).

A atitude transgressora de negação da linguagem institucionalizada parece apontar, mesmo que ainda de forma vaga, certa descrença ou exaustão no que diz respeito aos recursos verbais na civilização moderna ou, ainda, indicar “[...] uma brutalização e desvalorização das palavras nas culturas de massa e na política de massa contemporâneas” (STEINER, 1998a, p. 65).

Para os escritores mais atentos, é preciso reconhecer a exaustão e o desgaste das palavras; é necessário burilar os discursos e despi-los dos falsos adereços. Na modernidade, falar é dizer menos; porquanto, conter a “verborragia” seria a única saída para a cura da “peste da linguagem” que, segundo Ítalo Calvino (1990, p. 72), infestaria “[...] a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo esta peste da linguagem numa perda de força expressiva, caindo na imediaticidade e automatismo”.

### **1.3 Entre o “peso” e a “leveza”: as lições de Perseu**

Em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), obra composta por uma série de conferências preparadas para serem ministradas na Universidade de Harvard, Calvino defende a ideia de que somente a literatura pode criar os anticorpos necessários que coíbam a expansão da “peste da linguagem”. Entretanto, para que a arte literária tenha esse poder é preciso, nas palavras do autor italiano, que sua linguagem apresente algumas características basilares, tais como: Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade e Multiplicidade. Por uma questão de interesse e articulação com as questões até aqui

discutidas, nos aterremos somente a uma das propostas elencadas por Calvino: a “leveza”.

Para nos falar sobre a “leveza”, Calvino (1990) remonta ao início de sua atividade literária, relatando que, naquele tempo, existia entre os jovens escritores um sentimento de dever em representar a época em que viviam. Nas palavras do crítico, muito mais do que obrigação ou desejo, tal exigência se constituía como um “imperativo categórico”. O próprio autor nos relata que não escapou a tais exigências:

Cheio de boa vontade, buscava identificar-me com a impiedosa energia que move a história de nosso século, mergulhando em seus acontecimentos coletivos e individuais. Buscava alcançar uma sintonia entre o espetáculo movimentado do mundo, ora dramático ora grotesco, e o ritmo interior picaresco e aventuroso que me levava a escrever (CALVINO, 1990, p. 16).

Porém, como nos diz o autor de *Cidades Invisíveis* (1972), não tardou para ele perceber que, entre os fatos da vida e um estilo que desejava ágil, impiedoso e cortante havia uma diferença que tinha dificuldade para superar. Diante de tal constatação, projeta-se no horizonte do artista o desafio em superar, por meio de sua produção, “[...] o pesadume, a inércia, a opacidade do mundo – qualidades que se aderem logo à escrita, quando não encontramos um meio de fugir a elas” (CALVINO, 1990, p. 16).

Recorrendo a uma impressionante metáfora, Calvino nos fala de um mundo transformado em pedra, onde nada parece ter escapado. Pessoas, lugares, tudo reduzido a um frio jardim de estátuas. O que já não era pedra passa por uma lenta petrificação. Nenhum aspecto da vida foi poupadão do olhar fatal de Medusa.

Buscando inspiração em Perseu, herói que, além de possuir um extraordinário par de sandálias aladas, é dono de uma impressionante agilidade, Calvino (*Ibidem*) dá a seguinte lição àqueles que desejam continuar escrevendo:

Eis que Perseu vem ao meu socorro até mesmo agora, quando já me sentia capturar pela mordaça de pedra – como acontece toda vez que tento uma evocação histórico–biográfica. Melhor deixar que meu discurso se elabore com as imagens da mitologia. Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho. Sou tentado de repente a encontrar nesse mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do processo de continuar escrevendo.

Calvino (1990) lembra que a força de Perseu não está no valioso presente, recebido pelo herói, das irmãs de Medusa, as Graias. Além do incrível par de sandálias aladas, está a astúcia do filho de Zeus em não contemplar diretamente a face da mortífera Górgona. Também, em nenhum momento, Perseu recusa a realidade povoada de monstruosidades em que vive, “[...] uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal” (CALVINO, 1990, p. 17). A relação de Perseu com Medusa não se encerra com a decapitação da fera, tanto que o herói guarda a cabeça, repleta de serpentes, num saco, fazendo desta uma arma invencível contra seus opositores. Paradoxalmente, do sangue maldito de Medusa nasce o cavalo Pégaso, criatura bela, dotada de enormes asas que, em algumas versões do mito, transportará Perseu até os destinos mais remotos.

Longe de estabelecer uma interpretação fechada para o mito de Perseu e Medusa, Calvino (1990) busca, nessa milenar história, uma alegoria para elucidar o momento presente do escritor e a relação de sua escrita com o mundo. Assim como a horrenda Górgona ameaça transformar tudo que é vivo em pedra, a dureza do mundo reificado lança seu olhar petrificante para o escritor, ameaçando sua escrita. Todavia, caso tenha apreendido com a artimanha de Perseu, o autor da modernidade não cairá na ingenuidade de que sua escrita representa a realidade tal como ela é. Sua literatura, assim como o escudo de Perseu, poderá no máximo criar um pálido reflexo do peso da vida.

Diante do peso do mundo, Calvino (1990) ressalta a importância da “leveza” para a Literatura. As sandálias aladas, juntamente com a astúcia do herói, foram decisivas na luta empreendida contra o monstro. Adotando a “leveza” em seus escritos, o autor, assim como Perseu, resiste à petrificação imposta por nossa época, sendo que tal postura não significa a recusa da realidade; aprendemos com Perseu a fazer, das adversidades, uma arma na luta contra a morte do espírito crítico, num mundo cada vez mais alienante:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco

não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos... (CALVINO, 1990, p. 19).

Mesmo sabendo que sua literatura pode se constituir como um mero reflexo da realidade, o autor não abre mão de tentar “dizer”. Para isso, cria mecanismos expressivos, “escudos de bronze” para enfrentar a face do mundo – medusa. Entre tais ferramentas linguísticas, Calvino (1990) destaca a importância da “leveza”, estabelecendo uma oposição entre as obras de Dante Alighieri, do poeta florentino Guido Cavalcanti e Miguel de Cervantes. Esses autores, de algum modo, buscaram compreender sua época e servem para ilustrar a difícil tarefa do escritor moderno quando este se lança na tentativa de transfigurar em versos as contradições de seu tempo:

Dante quer exprimir leveza, até mesmo na *Divina Comédia*, ninguém sabe fazê-lo melhor que ele; mas sua genialidade se manifesta no sentido oposto, em extraír da língua todas as possibilidades sonoras e emocionais, tudo o que ela pode evocar de sensações; em capturar no verso o mundo em toda a variedade de seus níveis, formas e atributos; em transmitir a ideia de um mundo organizado num sistema, numa ordem, numa hierarquia em que tudo encontra seu lugar. Forçando um pouco a oposição, poderia dizer que Dante empresta solidez corpórea até mesmo à mais abstrata especulação intelectual, ao passo que Cavalcanti dissolve a concreção da experiência tangível em versos de ritmo escandido, sílabas bem marcadas, como se o pensamento se destacasse da obscuridade por meio de rápidas descargas elétricas (CALVINO, 1990, p. 28).

Continuando seu percurso pela poesia de Cavalcanti, Calvino (1990, p. 28-29) estabelece, de forma mais precisa, o que considera como “leveza”:

O fato de me haver detido sobre Calvancanti serviu-me para esclarecer melhor (pelo menos para mim) aquilo que entendo por “leveza”. A leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca o que é vago ou aleatório[...]. Servir-me de Calvancanti para exemplificar a leveza em pelo menos três acepções distintas: 1) um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem esta mesma rarefeita consciência[...]. 2) a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração [...]. 3) uma imagem da leveza que assuma um valor emblemático [...].

Muitas das características associadas à “leveza” e elencadas acima, também foram analisadas por Calvino (Idem, p. 23) na prosa de Cervantes:

Há intervenções literárias que se impõem à memória mais pela sugestão verbal que pelas palavras. A cena em que Dom Quixote trespassa com a lança a pá de um moinho de vento e é projetado no ar, ocupa apenas umas poucas linhas no romance de Cervantes; pode-se dizer que o autor nela não investiu senão uma quantidade mínima de seus recursos estilísticos; nada obstante, a cena permanece como uma das passagens mais célebres da literatura de todos os tempos.

Alguns recursos estilísticos, associados por Calvino (1990) à “leveza”, podem ser percebidos nos romances que compõem o escopo de nossa análise. Raros foram os artistas que conseguiram, como o autor de *Memórias do Cárcere*, transfigurar em pouquíssimas linhas o peso do mundo. Assim como ensina Calvino (1990), Graciliano Ramos nos comunica o peso da vida por meio de uma prosa marcada pela “leveza”, pela depuração dos excessos. No universo “seco” de Ramos, é preciso sutileza para captar a vida que resiste às várias faces de Medusa – a fome, a miséria, a exploração e o anonimato, condições que ameaçam petrificar as “vidas secas” de suas personagens.

À maneira de Cervantes e de tantos outros que buscaram a “leveza”, Mestre Graça<sup>5</sup> busca, como quem escava ou garimpa, resquícios de vida e de esperança na aridez do sertão ou no anonimato de suas personagens urbanas. Para tanto, utiliza o mínimo de linhas possível, fala pouco, somente o necessário, deixando que a entrelinha pronuncie o que as palavras não alcançam. Com essa técnica, produziu imagens que seguramente estão entre as mais belas da literatura brasileira.

Leveza é também o que busca o narrador de *A Hora da Estrela*. Rodrigo S. M. deseja contar “as fracas aventuras” da nordestina Macabéa, tenciona usar “adjetivos esplendorosos”, “carnudos substantivos” e “verbos esguios”. Entretanto, a vida que pretende revelar é miúda, “material de carpintaria”, uma vida que “nem pobreza enfeitada tem”; sua difícil tarefa é “retirar ouro da lama”. A grande questão imposta ao narrador é: Como falar de uma existência tão vaga e miserável sem soterrá-la com o peso das palavras? Rodrigo teme transformar “o pão da moça em ouro”, matando-a de fome, e sabe que, agindo assim, sua atitude seria tão “mortal” como o terrível olhar de Medusa. Portanto, Clarice Lispector adota uma postura semelhante à do autor de *São*

---

<sup>5</sup> No decorrer de nossa pesquisa, utilizaremos tal expressão para nos referirmos ao autor de *Vidas Secas*. Graciliano Ramos era assim carinhosamente chamado pelos parentes e amigos mais íntimos.

*Bernardo*, fala pouco, o mínimo possível, deixando que o silêncio de sua heroína “grite” contra o “pesadume” e a “inércia” de um mundo cada vez mais petrificado.

Por questionarem os próprios meios poéticos de expressão, problematizando os limites da representação estético-literária, é lícito afirmar que Graciliano Ramos e Clarice Lispector se inscrevem naquilo que Adorno (2008, p. 60) aponta como característica basilar da narrativa contemporânea:

A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva... O autor, com gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar.

Na análise proposta em nossa pesquisa, identificamos em *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela* a recorrência do signo do silêncio presente tanto no processo de construção das narrativas, como nas personagens centrais dos referidos romances. Evidentemente, o silêncio que se materializa na *praxis* escritural dos referidos autores não deve ser confundido como o mero “calar-se” diante do processo de reificação das mazelas humanas, mas algo necessário para que se ouçam os ecos das vozes silenciadas pela história oficial, apontando para a sensação de morte da linguagem, de derrota das palavras diante do desumano.

Assim sendo, a análise proposta nos próximos capítulos procura investigar o silêncio em *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela* como resistência, uma alternativa quando as palavras pronunciadas perderam sua índole humanística. Repudiando a “verbosidade” e a retórica vazia, Lispector e Ramos evidenciam um tema caro à Literatura moderna: a questão da representação literária, muitas vezes perfeitamente adaptada a uma “[...] época em que o ato de escrever pode ser tanto frívolo – o grito na poesia abafando ou embelezando o grito nas ruas – como impossível” (STEINER, 1988, p. 71).

Em *As palavras e as coisas*, Foucault (1985) também nos convida, assim como Steiner (1988), a repensar a responsabilidade de todos aqueles que se julgam capazes de narrar ou descrever o nervo vivo da existência humana:

A todos os que pretendem ainda falar do homem, de seu reino e de sua libertação, a todos que formulam ainda questões sobre o que é o homem em sua essência, a todos que pretendem partir dele para ter

acesso à verdade, a todos os que [...] não querem pensar sem imediatamente pensar que é o homem que pensa, a todas essas formas canhestras e distorcidas, só se pode opor um riso filosófico – isto é, de certo modo, silencioso (FOUCAULT, 1985, p. 359).

As questões aventadas tanto por Steiner (1988) como por Foucault (1985) não escaparam a muitos autores modernos que optaram, diante de tantos impasses, por caminhos diversos: fazer de sua própria obra uma forma de representação da crise geral da linguagem; ou, ainda, optar pelo que chamamos de uma “poética ou estética do silêncio”, espaço no qual o “não dito” assume maior relevância, associando-se a outros mecanismos de construção da obra literária. Acreditamos que as duas atitudes elencadas podem ser percebidas tanto em *Vidas Secas* como em *A Hora da Estrela*, o que nos permite estabelecer um diálogo entre os projetos ficcionais de Graciliano Ramos e Clarice Lispector.

#### **1.4 *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela*: por uma poética comparada**

A princípio, pode parecer que a tarefa em pauta centralizará os esforços no sentido de identificar influências na elaboração dos projetos ficcionais de Clarice Lispector e Graciliano Ramos. E seria essa abordagem que adotaríamos, caso seguíssemos os postulados de Villemain (1828) e Sainte-Beuve (1840), precursores da Literatura Comparada. Entretanto, nas últimas décadas, a ciência da Literatura passou por indiscutíveis avanços, possibilitando ao comparativista libertar-se dos grilhões impostos pelos estudos comparados tradicionais, além de recorrer às metodologias mais fertilizadoras. Esse momento de abertura tem como principal expoente René Etiemble e suas obras *Comparaison n'est pas raison* (1963) e *Essais de littérature (vraiment) générale* (1974).

Para Nitrini (2010), ao fugir dos radicalismos teóricos e metodológicos das escolas francesas e americanas, René Etiemble assinalou uma postura mediadora e dialética a ser trilhada pelo comparativista que poderá perfeitamente conciliar, em sua análise, a investigação histórica, a reflexão crítica e a estética, práticas até então vistas como incompatíveis no âmbito dos estudos comparados. Ainda segundo a ensaísta, por abarcar perspectivas tão divergentes, os postulados de René Etiemble defendem a tese de que a Literatura Comparada desembocaria fatalmente numa “poética comparada”.

Continuando suas reflexões, Nitrini (2010) também destaca que as premissas de Etiemble acerca da Literatura Comparada radicalizam, de maneira decisiva, o que era preconizado até então, esboçando importantes questões para os modernos estudos comparados, como a militância e um posicionamento crítico diante das novas relações ideológicas:

É bom sublinhar que Etiemble nunca negou a realidade das pátrias, nem a especificidade das literaturas nacionais. Ele sempre descartou o chauvinismo cultural, o nacionalismo, a proibição das influências. No seu projeto, cada literatura, permeável às influências estrangeiras, constitui uma contribuição, variável mas real, à comunidade literária mundial, na qual ela tende a se integrar e no interior da qual ela se quer justamente avaliada. Impõe-se sublinhar que suas colocações explicitam com veemência as relações entre literatura comparada e política, mediante seus constantes ataques ao centralismo europeu... (NITRINI, 2010, p. 43).

Pela perspectiva da crítica, é justamente por essa visão global do fenômeno literário que os postulados de Etiemble apontam para uma “poética comparada”, livre dos reducionismos metodológicos. Etiemble julgava, ainda nas palavras da ensaísta, inconcebível uma teoria e análise literária alicerçada exclusivamente em parâmetros norte-americanos e europeus.

Por alargar, de forma espantosa, o campo de abrangência da Literatura Comparada, os postulados de Etiemble foram alvo de inúmeros questionamentos que apontavam principalmente para as prováveis dificuldades enfrentadas pelo pesquisador que resolvesse colocar em prática as teorias propostas pelo estudioso francês. Tais métodos poderiam, inclusive, gerar uma perspectiva superficial do objeto a ser analisado.

Mesmo que as ideias de Etiemble não apontem para uma metodologia possível ou a um objeto de estudo concreto, é inegável sua contribuição para a trajetória histórica da Literatura Comparada da segunda metade do século XX. Na galeria dos importantes teóricos que se dedicaram a pavimentar o caminho da disciplina até a atualidade, Etiemble ocupa lugar de destaque por ser uma das primeiras vozes a erigir crítica mordaz contra a perspectiva eurocêntrica que dominava os estudos comparados tradicionais, concedendo, em suas obras, espaço e importância para as literaturas marginalizadas e indicando novos caminhos para a crítica no final dos anos 1950 e 1960.

Em sintonia com a evolução dos estudos comparados descritos até aqui, não pretendemos, ao longo desta pesquisa, nos prender a especulações do tipo: Que influências a obra de Graciliano Ramos poderia ter exercido em Clarice Lispector? Além disso, muito menos nos ocuparemos em encontrar elementos que indiquem se tais escritores absorveram conhecimentos de fontes comuns.

Parece-nos que este tipo de comparativismo pouco elucida o fenômeno literário e não acrescenta significativos avanços para as pesquisas em Literatura – estudos nesses moldes tendem a desaguar em investigações de cunho histórico e/ou impressionista. Ao centrar suas reflexões em tal polêmica, Lucchesi (1987, p. 102) faz relevante observação acerca da evolução da Literatura Comparada:

Como reação aos limites demarcados pela tradição, os estudos de natureza comparativa apontam tendência bastante definida: detectar a diferença a partir da identidade, e perceber nas obras as marcas capazes de permitir a decodificação da escritura na sua íntima relação com a história. Por outro lado, não significa que se lerá a obra literária, subordinando-a ao texto histórico, nem este com base naquela. Entende-se haver entre literatura e história um processo de complementação responsável por um permanente diálogo [...] Por compreender o autor como um leitor do mundo, justifica-se a peculiaridade (diferença) de cada obra.

As reflexões de Lucchesi (1987) permitem maior flexibilidade metodológica, pois descartam análises alicerçadas num mero jogo de paralelismos binários movidos somente por um ar de similaridades. Ao conceber a escritura como elemento intimamente ligado à história, sua teoria aponta para a possibilidade de diálogo estabelecida entre autores e obras, mesmo quando eles são distanciados tanto por questões temporais como de estilo. Por essa perspectiva, a aproximação entre os romances que constituem nosso *corpus* de análise não nos parece incoerente, ainda mais se relacionarmos as ideias de Lucchesi (1987) com a noção de “sistema literário” desenvolvida por Luís Bueno (2004).

Em seu ensaio “Guimarães, Clarice e Antes”, Bueno (2001, p. 231) problematiza a expressão “aula inaugural”, empregada por Silviano Santiago, em artigo publicado na obra *O cosmopolitismo do pobre*. Para Bueno (Idem), o emprego de tal expressão gera alguns equívocos que precisam ser repensados dentro de nossa tradição literária, entre os quais a afirmação de que, na literatura brasileira anterior à Clarice Lispector:

[...] a caracterização e o desenvolvimento dos personagens e a trama novelesca que os metabolizava eram envolvidos, direta ou indiretamente pelo acontecimento e dele refluíam ou a ele confluíam, como afluentes que ganham significado pelo que lhes é emprestado pelo caudal do rio aonde eles desaguam (SANTIAGO, 2004, p. 231).

Ainda segundo Bueno (2001), basta um estudo mais criterioso sobre o romance da década de 1930 para que a crítica perceba que já havia lugar, em nossa tradição literária, para as experiências promovidas pela obra de Clarice Lispector. Não é difícil constatar, no panorama de nosso sistema literário, que outros autores já haviam se arriscado nos caminhos trilhados pela autora de *A maçã no escuro* (1961) em maior ou menor intensidade. Eis a problemática da expressão “aula inaugural” empregada por Santiago (2004) ao se referir à estreia da autora de *Perto do Coração Selvagem* em nossas letras.

Ainda em seu artigo, Santiago (2004) apoia-se na ideia de que, além de Clarice Lispector, apenas Guimarães Rosa e, antes deles, Machado de Assis teriam dado um passo à frente em relação aos escritores que os precederam e rompido com a tradição da ficção brasileira de se ligar à realidade brasileira. Para Bueno (2001), tal concepção deriva da maneira como boa parte da crítica e da historiografia literária tem caracterizado o chamado romance de 1930. É comum, mesmo para a crítica especializada, enfatizar no romance produzido por essa geração seu caráter social, de cunho neonaturalista, apenas “[...] preocupado em representar, quase sem intermediação, aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a reportagem ou o estudo sociológico” (BUENO, 2001, p. 251-252). O autor assevera que tais equívocos:

Dão forma a uma espécie de lugar-comum da história literária brasileira deste final de século, que, mais do que canonizar Clarice Lispector e Guimarães Rosa como os grandes nomes de nossa ficção no século XX, tende a isolá-los como se, demiurgos de si mesmos, pairassem isolados sobre nosso ambiente literário totalmente desconectados das experiências anteriormente feitas no campo da prosa em nossa sempre criticável tradição literária... (BUENO, 2001, p. 250).

Se analisarmos, somente pelo viés sociológico, as narrativas produzidas pelos romancistas do decênio de 1930, não será difícil concordarmos com as ideias defendidas por Santiago (2004). Entretanto, parte da crítica, incluindo Bueno (2001), tem se

dedicado a promover uma releitura não apenas das obras de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, como também das gerações que pavimentaram os caminhos da ficção brasileira até a estreia dos autores em questão.

Os atuais estudos empreendidos pela crítica e historiografia literária têm demonstrado que as obras de autores como José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos não podem ser reduzidas a um mero regionalismo localista triunfante. Assim como a obra de Lispector, por “não tocar” de forma mais explícita os problemas políticos e sociais e não seguir os moldes do romance realista do século XIX, deva ser estudada exclusivamente pelo viés intimista. Segundo Bueno (2001, p. 254):

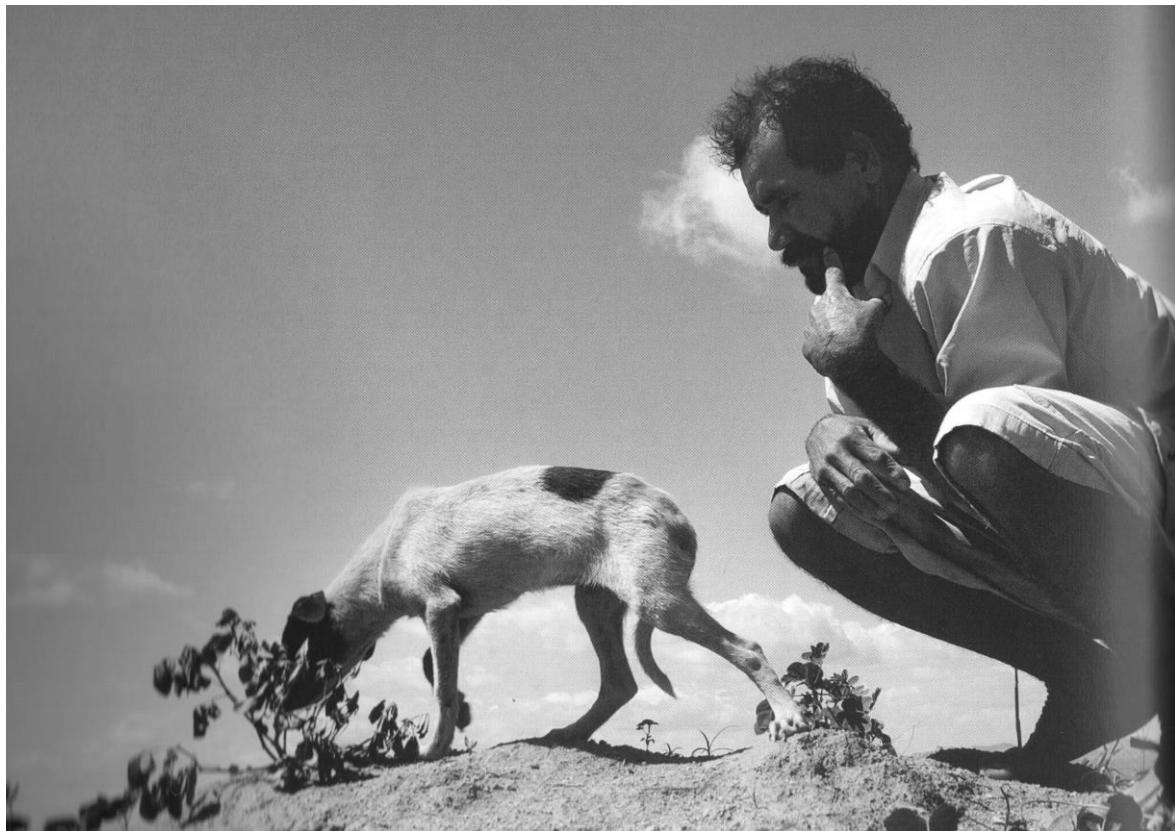
Uma visão menos restrita do que seja o romance de 30, portanto, mostra que a obra de Clarice Lispector pôde se legitimar porque cabia num sistema que, embora não representasse propriamente o *mainstream* da nossa literatura de ficção, era um sistema atuante e não marginalizado como se tende a ver hoje.

Ao adotar uma postura mais aberta, o ensaísta, parece conceber, assim como Lucchesi, a escrita, a Literatura e seus produtores, dentro de um sistema no qual as experiências estéticas estão em permanente diálogo, possibilitando a autores como Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector “beberem” nas águas daqueles que os precederam, sem, contudo, perderem a originalidade, a genialidade e o lugar que lhes foi conferido em nosso panorama literário.

Pelos apontamentos realizados até o momento, acreditamos ser lícita a possibilidade de aproximação e diálogo entre *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela* levando em consideração sua inserção em um “sistema literário”. Como já afirmamos, muito mais do que um trabalho comparatista, buscamos compreender até que ponto a narrativa produzida por Lispector retoma questões que foram caras a Graciliano Ramos mais de três décadas antes da publicação de *A Hora da Estrela*.

Os projetos ficcionais em estudo registram, de forma indiscutível, uma preocupação tanto de Graciliano Ramos como de Clarice Lispector com a eficácia de seus meios poéticos de expressão, instaurando, em *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela*, um autoquestionamento da narrativa como representante dos pobres e excluídos. Questões que, segundo Bueno (2001), já haviam sido formuladas por muitos escritores da década de 1930, entre os quais obviamente destacamos a obra do Mestre Graça.

**CAPÍTULO 2 - ENTRE OS GRITOS DO SILENCIO: AS VOZES VELADAS DA  
POBREZA**



Fotografia reproduzida do livro de edição comemorativa, intitulado *70 anos de Vidas Secas*.

Fonte: MELO; TEIXEIRA (2008).

Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto. Agora, enquanto parava, dirigia as pupilas brilhantes aos objetos familiares, estranhava não ver sobre o baú de folha a gaiola pequena onde a ave se equilibrava mal. Fabiano também às vezes sentia falta dela, mas logo a recordação chegava [...]. Sinha Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos [...] Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas (V. S.<sup>6</sup>, 2004, p. 11).

---

<sup>6</sup> Abreviação utilizada para o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.



Cena do filme *A Hora da Estrela*, longa-metragem dirigido por Suzana do Amaral em 1985. No elenco, Marcélia Cartaxo, como Macabéa e José Dummond, como Olímpico.

Fonte: GOTLIB (2008).

As poucas conversas entre os namorados versavam sobre farinha, carne-de-sol, carne-seca, rapadura, melado. Pois esse era o passado de ambos e eles esqueciam o amargor da infância porque esta, já que passou, é sempre acre-doce e dá até nostalgia. Pareciam por demais irmãos, coisa que – só agora percebo – não dá pra casar. Mas eu não sei se eles sabiam disso. Casariam ou não? Ainda não sei, só sei que eram de algum modo inocentes e pouca sombra faziam no chão [...]. Enfim o que fosse acontecer, aconteceria. E por enquanto nada acontecia, os dois não sabiam inventar acontecimentos (H. E., 1999, p. 47).

## 2.1 O silêncio da pobreza

Em *Le Spleen de Paris*, obra editada em 1869, Charles Baudelaire já nos apresenta o perfil do herói moderno: o homem comum, destituído de glória, riqueza ou posição social. A poética baudelairiana acolhe todos os seres que habitam as franjas da sociedade: a velha, que caminha em farrapos pelas ruas; a prostituta, com sua pesada maquilagem; o bêbado, que reúne as forças que lhe restam para entrar em uma taverna; o operário; o vidraceiro; as viúvas; o pobre; o saltimbanco, enfim, uma legião de seres dissolvidos pela indiferença na frenética multidão da inebriante Paris.

O herói que transita pela poética da modernidade foi abandonado pelos deuses; sua indumentária não é mais composta por poderosas lanças ou reluzentes armaduras, sendo que toda pompa e glória ficaram num distante passado. O herói moderno não luta por um reino ou em nome de um povo; ele batalha pela própria sobrevivência no anonimato da *urbe*. Netto (1995), ao comentar a obra *Le Spleen de Paris*, identifica outra espécie de herói colocado em mais alta conta pelo poeta francês:

Mas é óbvio que o herói, o herói real, o grande herói, é o dono desses olhos que se debruçaram sobre o vidraceiro e a velha senhora: o escritor, o poeta, o artista da modernidade. O próprio título do livro já aponta para isso: o *spleen* é uma espécie de prostração nervosa que ataca o tipo blasé habitante da metrópole. Só que não é qualquer um que pode se dar ao luxo de ser blasé. Não o será o vidraceiro ou um saltimbanco ou a velha senhora, nem o velho cão – mas, sim, o intelectual, o artista, ele mesmo, o poeta (NETTO, 1995, p. 42).

Embora os artistas do século XX ainda busquem, na poética baudelairiana, inspiração para falar dos seres marginalizados, parece não ser mais tolerável uma atitude *blasé* – muito mais do que contemplação, a arte moderna exige ação. Triunfará, pelo menos por algum tempo, a tese de que o verdadeiro herói será o herói do “Outro”, assumindo a difícil e duvidosa tarefa de lutar em nome dos oprimidos. Tal crença dará margem para uma espécie de idealização do artista e, consequentemente, da obra por ele produzida.

Em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno (2008) comenta sobre o constrangimento experimentado por aqueles que se lançam na difícil tarefa de narrar a vida autêntica num mundo cada vez mais reificado. Ao apontar para as (im)possibilidades de narrar, o teórico alemão coloca em xeque uma premissa que se

propagou nos fins do século XIX e nos meados do século XX: o grande herói seria o herói do Outro.

De fato, o artista assumiria a “nobre” missão de conceber uma obra em defesa das causas sociais, como um porta-voz dos seres silenciados pela história e pelo discurso oficial. Nesse contexto, a obra artística se materializaria como uma importante força, capaz de questionar e desestabilizar a ordem instituída. Não tardou muito para que a ilusória possibilidade de o artista se apresentar como o herói do Outro caísse por terra. De grandes defensores da humanidade, o produtor e sua obra são colocados, na modernidade, sob suspeita.

Na literatura, ainda no século XIX, Baudelaire certamente não foi o primeiro a convocar, para o centro de sua poética, essa turba de renegados sociais, mas foi, sem dúvida, o grande inspirador para tantos outros que, depois dele, desejaram dedicar seus escritos em favor dos “humilhados e ofendidos”. Émile Zola, nome proeminente do movimento chamado de Realismo/Naturalismo, também se configura como referência, embora seus narradores talvez não se simpatizassem com os sujeitos degenerados a transitar por suas histórias. De todo modo, a palavra de ordem era trazer, à superfície social, a vida miserável dos que habitavam as sarjetas das imponentes metrópoles ou daqueles que viviam esquecidos nas regiões mais longínquas.

No entanto, a entrada do pobre na literatura continuava pelas portas dos fundos: sua luta diária pela sobrevivência, seus hábitos e costumes eram frequentemente tratados como algo exótico, pitoresco e artificial, muito distantes de contradições e dinâmicas que servem de combustível para o movimento da maquinaria. Raras foram as obras que perceberam essa armadilha, entre elas, as narrativas produzidas por Fiódor Dostoiévski merecem destaque. Não foi por acaso que o narrador de *A Hora da Estrela* menciona explicitamente um dos livros escrito pelo autor russo no cotidiano alienante de sua heroína: “O título era *Humilhados e Ofendidos*. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social” (H. E. p. 40). Voltando nossa atenção para o cenário das letras nacionais, os escritos de Lima Barreto também se aproximaram, mesmo que timidamente, de tais questionamentos.

Os narradores construídos por Graciliano Ramos e Clarice Lispector não se deixam iludir. Sabem que a tarefa de narrar a opaca existência de suas personagens será difícil como “retirar ouro da lama”. Assim como o poeta francês Charles Baudelaire andando pelas ruas de Paris, Mestre Graça e Clarice buscam captar e problematizar, na

aridez do sertão nordestino e no anonimato da vida urbana, a existência de seus heróis: Fabiano e Macabéa, representantes de uma multidão de excluídos da sociedade.

Acompanhando a perspectiva dos narradores de *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela*, procuramos identificar um possível diálogo entre as personagens, uma vez que elas são tipos humanos semelhantes: dois nordestinos, “[...] bichos da mesma espécie” (H. E., 1999, p. 43). Apesar de viverem em ambientes diferentes, caminham para o mesmo destino: criaturas anônimas e subumanas, condenadas a viver à margem do mundo que as cerca.

No panorama da crítica nacional, não é a primeira vez que surge a proposta de diálogo entre a heroína de Clarice Lispector e o vaqueiro rude, criado por Graciliano Ramos. Entre os críticos que notaram tal possibilidade, destacamos as esclarecedoras formulações feitas por Lúcia Helena (2006). Segundo a ensaísta, existe em *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela* a “migração” de uma ideia que ocupou tanto o Mestre Graça, como Clarice, na composição de suas respectivas obras:

Apesar das diferenças entre os textos, ao percorrer essas narrativas específicas, a de Graciliano Ramos (*Vidas Secas*) e a de Clarice Lispector (*A Hora da Estrela*), o leitor assiste à migração de uma ideia: a do ato de narrar a vida de um personagem pobre e nordestino em mais de uma modalidade. Acompanha, igualmente, a movimentação, no tempo e no espaço, da figura do migrante como tema e personagem narrativo... (HELENA, 2006, p. 142).

Em suas pesquisas sobre o chamado romance de 1930, Bueno (2001) ressalta os importantes avanços promovidos por essa vertente no que diz respeito, principalmente, à ampliação de temas até então pouco explorados em nossa prosa de ficção. Entre eles, há a consolidação de um novo tipo de protagonista para o romance brasileiro: a incorporação dos pobres pela ficção, fenômeno bem visível na literatura produzida no decênio de 1930. Em seu ensaio “Guimarães, Clarice e antes”, Bueno (2001) observa que, apesar da “adesão” às causas minoritárias, um desafio ainda se impunha aos ficcionistas desse período: como falar dos (ou em nome dos) excluídos sem cair na cilada de transformar suas existências em vazio relato do exótico e do pitoresco? Tal problemática é assim abordada por Bueno (2001, p. 254):

De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos

romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população numa linguagem mais próxima da fala. Junto com os “proletários”, outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança, nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; a mulher nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso; o homossexual, em *Mundos mortos* do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna (BUENO, 2001, p. 254).

Entre os escritores dessa fase, a crítica tem conferido lugar de destaque para a obra de Graciliano Ramos, especialmente pelo fato de que, em seus romances, muito mais do que contar as “vidas secas” de suas personagens, parece existir uma consciente problematização do próprio ato de narrar e dos limites da linguagem. Não escapou, ao autor de *Infância*, o abismo que o separa dos miseráveis que transitam por seu universo ficcional. Mestre Graça, ao contrário de muitos, não nega esse abismo; como um engenheiro obcecado pela precisão, Ramos arquiteta um texto-ponte na tentativa de se aproximar do Outro de classe.

Como se pode notar, a incorporação do pobre pelo romance de 1930 oferecia um grande problema que os escritores mais lúcidos não ignoraram: como lidar com o Outro marginalizado. Um imperativo tornava-se categórico para o intelectual: a criação de mecanismos linguísticos que, de algum modo, alcançassem existências tão anônimas.

Dentre os escritores do período, cada um procurou, a seu modo, superar tal impasse; alguns com mais eficácia estética do que outros. Entretanto, como lembra Bueno (2001), experiências como as de José Lins do Rego, hoje vistas por uma parcela significativa da crítica como “menores”, não devem ser completamente descartadas, pois constituem “[...] uma das vias que possibilita o aparecimento de um escritor como Guimarães Rosa” (BUENO, 2001, p. 255). Nesse grupo de escritores, o ensaísta destaca a aguda percepção de Graciliano Ramos:

Para Graciliano, como se vê, o roceiro pobre é um outro, enigmático, impermeável. Não há solução fácil para uma tentativa de incorporação dessa figura no campo da ficção. É lidando com o impasse, ao invés das fáceis soluções, que Graciliano vai criar *Vidas Secas*, elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte de tempo, enfim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criaturas se tocam, mas não se identificam. Em grande medida o impasse acontece porque, para a intelectualidade brasileira daquele momento, o pobre, a

despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos – lembre-se que a crítica achou inverossímil que Paulo Honório fosse o narrador de *São Bernardo* (BUENO, 2001, p. 1995).

Ainda especificamente sobre *Vidas Secas*, esclarece Bueno (Idem, p. 256):

O que *Vidas Secas* faz é, com um pretenso não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que as pessoas seriam plenamente capazes. A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo.

Ressalvados os estilos de cada autor, notamos em *A Hora da Estrela* um narrador tão lúcido e problematizador quanto o de *Vidas Secas*. Clarice Lispector retoma, mais de três décadas depois, o drama do intelectual que almeja compor, pelo menos um esboço do que seja a realidade do pobre, materializado agora na figura de uma moça tão pobre que só comia cachorro-quente com coca-cola. Assim como Graciliano, Clarice, ironicamente, cria um narrador masculino que também reconhece o abismo entre o intelectual e os miseráveis.

Contradictoriamente, esse narrador ora se afasta da esfarrapada Macabéa, ora se aproxima num processo de identificação, mas sem jamais perder de vista que o mundo anônimo não é o seu, e que sua literatura talvez nunca alcance o que se propõe: “contar” uma vida que, de tão (in)significante, lhe escapa entre os dedos constantemente.

Seguindo a grande lição deixada pelo autor de *São Bernardo*, Clarice assume o Outro como outro para entendê-lo. Ao aproximar as obras *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela*, inserindo-as no panorama de nossa tradição ficcional, Bueno (2001, p. 259) faz um importante apontamento acerca do último romance escrito por Lispector:

O outro parece ser a grande ameaça. De desintegração, de alienamento de si mesma. A segurança, a tranquilidade dependem de um sequestro do outro. Pensando assim, o mais fácil é ver a nordestina e mandá-la para um inferno qualquer. O desafio é maior. Fazer-se de outro, um homem, para sondar o mistério de um segundo outro. Sem deixar de escrever a mesma prosa, de por em questão os mesmos problemas. Um encontro com o outro existencial, contra o qual como mulher, como escritora, como um membro de uma classe social ela se coloca. Um encontro com o outro literário, com a vertente que, sendo

aparentemente tão outra, pode de repente ser a mesma. Pensando assim, A Hora da Estrela não é traição: é inserção explícita e consciente numa tradição, é superação dos próprios limites enquanto criadora. É o gesto a um tempo arriscado e generoso de deixar-se roubar para poder se recuperar, renovada.

Amparados por uma sólida postura ética e estética, Graciliano Ramos e Clarice Lispector criaram narradores conscientes. Para falar do pobre é preciso, primeiramente, reconhecer a distância entre o mundo do intelectual e do excluído, para constatar que tal tarefa estará, quase sempre, fadada ao fracasso.

Trazendo para o centro de suas narrativas a problemática da representação dos excluídos, Ramos e Lispector criam, em seus romances, um espaço marcado por silêncio e lacunas, o qual não está vazio, mas habitado por sentidos, *lócus* concedido para que narradores, Fabiano e Macabéa possam “falar sem palavras”; um lugar onde gestos, olhares e reticências “gritam” e se abrem para outros sentidos, que podem e devem ser (re) construídos pelos leitores.

Ao analisar a tríade Autor – Narrador – Leitor, em *A Hora da Estrela*, a crítica e ensaísta Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (2007) tece importante comentário que elucida a maestria com que Clarice Lispector articula tais elementos da narrativa na composição de seu último romance:

Interessante ainda é observar as artimanhas da enunciação e do discurso “clariceano”, que apresentam ao mesmo tempo um narrador explícito – “Esta história acontece em estado de emergência e calamidade pública” – e um outro, narrador implícito – “Trata-se de livro inacabado porque lhe falta resposta” – a se digladiarem, simulando uma comunicação no interior do discurso e induzindo à consideração e questionamento da responsabilidade pelos enunciados, visto que, a par do narrador tem-se o enunciador e o interlocutor. Narrador e interlocutor são instâncias que usam a palavra, que dizem eu, como sugere Fiorin (1999, p. 70), e que, portanto perguntam, exigindo segurança e urgência: “Resposta esta que espero que alguém no mundo me dê. Vós?” (CUNHA, 2007, p. 90).

Segundo suas considerações, a ensaísta destaca ainda a importância atribuída por Clarice Lispector ao leitor, o qual é responsabilizado pela história que se pretende contar:

A interlocução, anunciada pelo narrador ao empregar a 2ª pessoa do plural vós, envolve e alicia o leitor nessa trama discursiva,

constituindo assim uma pluralidade de vozes presentes no discurso, que se torna um espaço da diferença e não da identidade, no qual o leitor agora implícito, conforme Iser (1979, p. 83-133) – intervém indiretamente como produtor do texto e de sentido, tentando articular as respostas surdas e não acalmadas pela fragmentação da experiência moderna, pela existência corroída de angústias sempre apaziguadas, enfim, pelo nada silencioso ou pelo “vazio pleno” que tudo povoa” (CUNHA, 2007, p. 90).

As considerações realizadas por Cunha (2007) sobre as artimanhas da enunciação em *A Hora da Estrela* estão em sintonia com a crítica especializada que sempre apontou, nos romances da autora de *A paixão segundo G. H.*, sua confessada dependência em relação ao leitor, este também responsável não apenas pela concretização das narrativas, como instigado a preencher, com suas impressões, as entrelinhas, os silêncios que habitam os escritos de Lispector.

Neste intercâmbio de narradores presentes em *A Hora da Estrela*, acontece o que Gotlib (1995) chama de desdobramento de histórias. Para a ensaísta a própria Clarice desdobra-se. Ela é autora, com nome na capa e assinatura na folha de rosto, entre os treze títulos do romance, e também na “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)”. Além de evocar tantos músicos, a autora evoca seu passado vivido no nordeste, especificamente na cidade de Recife, mesclando momentos de felicidade infantil e a pobreza de tempos difíceis: “Dedicome-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta”. (H.E, 1999, p.09). Portanto, a autora está presente neste jogo de vozes que permeia a narrativa “ela é a autora implícita, a que se coloca no livro que escreve, escolhendo seu narrador, Rodrigo S.M., que por sua vez, cria o romance contando a própria história – a história do romance que está fazendo. (Gotlib, 1995, p.468).

Rodrigo S.M. aparece como uma das identidades, uma das máscaras utilizadas por Lispector neste processo de dissimulação narrativa, criado pela autora, ou seja, o narrador do romance que conta a história de Macabéa e a quem se transfere a dura e penosa responsabilidade de um pretenso afastamento crítico. Por sua vez, Macabéa é “pura criatura, obra de outros, que não tem linguagem própria, como não tem nada. Ela é nada”. (Gotlib, 1995, p.468).

Certamente, mesmo que de maneira mais sutil, Graciliano Ramos também atribui relevância ao papel do leitor na arquitetura de seus textos. O uso do discurso indireto livre, em *Vidas Secas*, atesta tal afirmação, uma vez que obriga o leitor a se

retirar de sua “confortável” posição e buscar na entrelinha, no silêncio das vozes que permeiam o texto, a verdade de Fabiano, do Autor, do Narrador e a sua própria verdade na dinâmica da leitura e da vida.

Nesse entrecruzamento de vozes, presente no universo ficcional de *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela*, Ramos e Lispector parecem compartilhar o mesmo ideal – devolver o espaço e a fala, aos que foram silenciados, pelo mundo do capital, dando-lhes o direito de gritarem contra a miséria em que estão aprisionados. Com rara perspicácia, os autores em estudo compreenderam que, para narrar, é preciso ouvir o silêncio do Outro.

Em seu livro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Vilma Arêas (2006) também destaca alguns aspectos que nos permitem estabelecer um diálogo entre *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela*. Segundo a ensaísta, existe na composição dos romances “[...] a imitação do silêncio dos que não têm fala” (ARÊAS, 2006, p. 79). Além disso, há o desejo dos narradores de transfigurarem, na composição da própria narrativa, as dúvidas sobre como e o que escrever sobre o personagem humilde. Para a estudiosa, tais questões são retomadas por Clarice, mas são “submetidas a um novo metabolismo”:

É essa reviravolta, compreendida de forma sumária como esforço de objetivação, o que permite seja visto nesse desordenado processo narrativo certo cruzamento entre *A Hora da Estrela* e o melhor romance dos anos 1930, quanto à novidade do tratamento do tema do personagem humilde. Penso em Graciliano Ramos, enquanto escritor também “ílico”, no dizer de Otto Maria Carpeaux, para quem o autor de *Angústia* era paradoxalmente um “clássico experimentador”. Por outro lado, já se observou que a obra de Lispector contém elementos (a oposição à província e a metrópole, o seco e o úmido) que fazem dela, como Guimarães Rosa, uma “transubstanciação do regional”. Não deixa de ser curioso que Clarice comece sua história no momento em que Graciliano, quatro décadas antes, em *Vidas Secas*, finalizara a sua, com seus personagens rumo à cidade grande. “Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela”, diz o texto, e é isso que Clarice nos mostra com sua retirante alagoana (ARÊAS, 2006, p. 75).

Diante das questões levantadas por Bueno (2011) e Arêas (2006), avulta-se uma problemática: devem os escritores da modernidade simplesmente abandonar as trincheiras e amordaçar seus narradores? Pode a literatura não se entregar à palavra desgastada que nada mais faz do que repetir, à exaustão, os sentidos de um mundo caótico e reificado? Depois que as palavras foram usadas para todas as coisas, inclusive

para retirar a dignidade humana, é possível abandonar essa sensação de morte da linguagem?

Os autores em estudo não aceitaram facilmente essa alternativa; pelo contrário, pensaram em como solucionar tais impasses, optando muitas vezes por técnicas narrativas inusitadas e arriscadas. Um bom exemplo é a construção de suas personagens que parece obedecer a um critério de falta ou lacuna: Macabéa e Fabiano são apresentados basicamente a partir daquilo que eles não têm: dinheiro, instrução, percepção acurada da sua própria condição social. São, pois, apenas “lampejos” de consciência e, sobretudo, a linguagem como expressão de si e do mundo. A crítica e ensaísta Helena (2006) assim caracteriza as personagens criadas por Ramos e Lispector:

Macabéas e Fabianos (macabeus do nordeste?) trazem no corpo as marcas de um viver à margem, seja dos códigos instituídos, que não dominam, seja pela destituição das condições básicas de sobrevivência e de cidadania. A linguagem que usam faz-se parceria de sua forma andarilha de viver, de modo que o traço migrante configura o corpo e a alma. Precocemente envelhecidos, remetem a uma organização social que faz da exclusão uma forma de tutela. Levas de migrantes, ao longo da história, falam dessa marcha, mascarada em destino (HELENA, 2006a, p. 140).

Entretanto, é no “não ser” e no “não ter” que parece situar a força e resistência de Fabiano e Macabéa. Segundo Sperber (1983), Macabéa “é tudo que não é”: feia, pobre, encardida, tuberculosa e burra. No entanto, “[...] sua glória, sua exaltação são possíveis porque sequer sabe que vive para nada” (SPERBER, 1983 p. 158). Afirmação, por sinal, repetida com frequência por Rodrigo S. M.: “Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando” (H. E., 1999, p. 23). Mesmo sendo uma “vida primária que pulsa”, Macabéa possui:

[...] uma resistência orgânica, vital à estigmatização, à miséria opressora, opressiva e alienadora. (O que nos leva a entender que a resistência da minoria é de nível orgânico, enquanto que a luta de classes, que não aparece nos livros de Clarice, é de nível social.). A tarefa de Clarice é a de tematizar os caminhos desta resistência orgânica crescente, que caminha até tomar conta da personagem (SPERBER, 1983, p. 155).

Da mesma forma com que Sperber aponta certa “glória” no modo de “existir” da datilógrafa, Nádia Battella Gotlib (1995) enfatiza que o “não ser” de Macabéa é o que lhe confere uma posição privilegiada em relação às demais personagens do romance de Lispector. Para a autora, a pureza e ingenuidade da nordestina lhe permitem pairar sobre todas as convenções sociais; ela não participa da luta de classes em seu cotidiano e deseja coisas insignificantes para burguesia: comer goiabada com queijo, ver fogos de artifícios, pintar as unhas de vermelho, levar um homem bonito para casa, ser estrela de cinema. Macabéa é “[...] miserável, é de classe nenhuma, inclassificável, se considerada apenas como ‘gente’, ‘pessoa’, ‘indivíduo’, ‘anônimo’, ‘ser’” (GOTLIB, 1995, p. 469).

Paradoxalmente, é por ser “inclassificável”, ter uma “vida primária que pulsa” e “viver em um limbo impessoal” que Macabéa se eleva ao patamar das grandes heroínas. Seu próprio nome não é gratuito; ele deriva, ironicamente, de Macabeus, ilustres guerreiros descendentes do povo judeu e conhecidos por sua determinação e resistência:

A personagem poderia, também, como Macabéa, representar a figura humanizada da natural resistência que lhe assegura o sobreviver, que se faz, neste caso, inconscientemente e de modo naturalmente intuitivo. A moça, ignorando os obstáculos, consegue manter uma dignidade patente no seu mundo puro. Sob esse aspecto, representa o milagre da vida, o sumo vital, o que paira acima de qualquer circunstância de limitação social. Mas como tal condição é “deslocada” no sistema vigente, já que mantém à margem da disputa burguesa de ascensão social, acaba sendo devorada pelo próprio sistema, porque aí, ela é um “ser fora do lugar”. A personagem exibe dupla feição: obedecendo a um caráter reiterado no universo da criação de Clarice, ela é ao mesmo tempo, pura e idiota, trágica e meio cômica (GOTLIB, 1995a, p. 466).

Acreditamos que essa “resistência orgânica” também possa ser assinalada nas personagens de *Vidas Secas*. Assim como Macabéa, Fabiano, Sinha Vitória e os meninos resistem à seca, à miséria e à exploração; eles também são feios, pobres, rudes e desejam coisas “miúdas”. Um bom exemplo é a tão sonhada cama de couro que ocupa, em boa parte do tempo, os pensamentos de Sinha Vitória.

As engrenagens do sistema latifundiário e mercantilista fazem, das personagens em estudo, peças descartáveis da maquinaria. A exclusão social de Fabiano e Macabéa se dá a tal nível que ambas parecem desligadas do mundo e de si mesmas, sem ter memória de passado, do presente social e nem do futuro. Não têm história, nem estão inseridas na história. No entanto, ambas resistem, movidas por desejos miúdos e

acreditando existir espaço para suas vidas opacas no mundo do capital. Talvez seja justamente pela “ingenuidade” e “estupidez” que Fabiano e Macabéa ascendem, mesmo que às avessas, ao posto, antes reservado, ao herói épico.

## **2.2 O autoquestionamento na literatura**

A miragem sedutora do paternalismo literário não ofuscou a perspectiva de um grupo importante de pensadores, merecendo destaque a influência dos postulados defendidos por Adorno (2008) e Benjamin (1994). Não escapou a eles uma simples, porém decisiva constatação: o artista é, antes de tudo, um ser social. Ainda conforme esses teóricos, é preciso aceitar a premissa de que as diferentes formas de arte são inegavelmente produções sociais, resultantes de variadas práticas sociais.

Assim, a estrutura e a linguagem da obra artística poderiam escamotear as contradições existentes no interior da sociedade de classe. O grande dilema que se apresenta para os escritores da modernidade é o eminente perigo de sua representação estético-literária se transformar num poderoso veículo de reificação das mazelas que tanto almejaram denunciar.

Para Hermenegildo Bastos (2009), as lutas políticas e sociais não acontecem somente no campo da realidade imediata; nesse contexto, a literatura também se configura como um território de luta, ocupação e reivindicação. Mesmo sabendo que a arte literária não tem o poder de modificar as estruturas sociais, ela pode, de algum modo, iluminar criticamente as contradições sociais e, paradoxalmente, se autoquestionar como reproduutora do poder hegemônico:

Por política entenda-se, então, não necessariamente a posição do escritor frente às situações políticas no sentido restrito, mas os modos de a imaginação literária lidar com os limites impostos aos seres humanos na sua luta pela sobrevivência. Vale considerar o ponto de vista de classe do escritor manifestado na organização textual. Por política entenda-se ainda a literatura integrada ao conjunto da vida social onde se produz e reproduz o poder. Política é a literatura porque é um território de luta: para a reprodução da hegemonia e para a produção de contra - hegemonias. Aí se produzem significados, tanto os que constroem e perpetuam o poder quanto os que o podem contestar (BASTOS, 2009, p. 2).

Caso a intenção do autor seja representar a realidade de maneira crítica, sua atenção deve se voltar também para essa via de mão dupla percorrida pela literatura, ou sua obra pode, superficialmente, desaguar na mistificação dessa mesma realidade.

A crítica empreendida por Bastos (2009) evita análises reducionistas, pois ao mesmo tempo em que reconhece as grandes obras como produtos sociais e ideológicos, aponta seu poder de iluminar e problematizar seus próprios meios poéticos de expressão como reprodutores da ideologia dominante.

“Autoquestionamento” foi o termo criado pelo autor para caracterizar o posicionamento de alguns escritores que decidiram, em sua práxis escritural, reavaliar seus próprios meios poéticos de expressão. Tais autores apresentam uma aguda compreensão das contradições sociais que permeiam a sociedade de classe e sabem que sua literatura, como produto social, pode se constituir tanto como ferramenta de reificação das mesmas contradições ou, em um gesto de rebeldia, questioná-las.

O autoquestionamento arruína todas as certezas, obriga o escritor e seu narrador a enfrentarem o fracasso ao estabelecer um vínculo mais profundo entre sua literatura e a vida, entre a literatura e as contradições sociais. Nesse entremeio, o autor se vê constantemente obrigado a reconhecer que dificilmente terá condições de abandonar sua posição de intelectual burguês e vislumbrar, pelo menos momentaneamente, a alteridade do Outro de classe.

Por compreender que o laço literatura/vida não é natural, e longe de desejar que a obra seja cópia da realidade, percebemos, em alguns escritores modernos, uma “[...] desconfiança com relação ao poder de representação da linguagem, o que leva os autores a um trabalho incessante e a uma eterna insatisfação” (BASTOS, 1998, p. 33-34).

Essa tomada de consciência dos escritores em relação aos limites das obras parece coadunar com aquilo que Benjamin (1994, p. 127), em seu polêmico ensaio “O autor como produtor”, já preconizava na década de 1930: “O lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo”.

Para o teórico alemão, o intelectual burguês, ao assumir o compromisso de resgate dos miseráveis, cai nas armadilhas do “patronato ideológico”, e seu lugar de protetor dos excluídos se transforma num “lugar impossível”. Dotado de uma aguda visão da dinâmica que movimenta a sociedade de classe, Benjamin (1994) assevera que

a solidariedade do artista deve manifestar-se também na esfera do material, e não apenas servir como tema de sua arte ou se configurar como uma atitude política. No entanto, o pensamento benjaminiano vai além do que chamamos de “marxismo vulgar”. Uma das teorias que dão suporte a essa afirmação é o fato de o autor ampliar sua discussão para o campo da autonomia do artista moderno que se vê, de certo modo, obrigado a colocar sua obra a favor de uma causa.

Outra ideia que ganhou considerável espaço nas rodas intelectuais e não escapou às críticas empreendidas por Benjamin (1994) foi a “tendência” de se exigir do artista duas premissas básicas que deveriam orientar seu ofício: por um lado, elaborar uma arte voltada ao cotidiano do proletariado e, por outro, manter a qualidade de sua produção. Debate considerado estéril pelo crítico alemão, pois ainda não ressolveria os impasses que envolvem uma obra artística compromissada com as minorias. Vejamos as pertinentes observações feitas por Benjamin (1994, p. 120):

Mas a questão que vos é mais ou menos familiar sob a forma do problema da autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser. Em vossa opinião, a situação contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade. O escritor burguês, que produz obras destinadas à diversão, não reconhece essa alternativa. Vós lhe demonstrais que, sem o admitir, ele trabalha a serviço de certos interesses de classe. O escritor progressista conhece essa alternativa. Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. É o fim de sua autonomia. Sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma tendência.

Seguindo sua linha de raciocínio, Benjamin (1994) aponta para o terreno minado percorrido por aqueles que aderem facilmente às “tendências”, principalmente quando essa adesão é esvaziada de uma reflexão mais profunda das condições de produção inseridas e que estão fora da obra literária. Desse modo, o teórico define a postura da obra e da crítica literária que se quer politicamente orientada:

Pretendo mostrar – vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política correta, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra

incluir sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária (BENJAMIN, 1994, p. 121).

Em “O autor como produtor”, Benjamin (1994) estabelece uma dura crítica ao que ele chama de “debate estéril” acerca de questões como forma e conteúdo. Seu pensamento dialético convoca o artista e a crítica especializada a estreitarem os laços entre a Literatura e a vida, entre a Literatura e as contradições sociais. Ainda segundo o filósofo, a arte verdadeiramente crítica “[...] não pode de maneira alguma operar com essa coisa rígida e isolada: obra, romance, livro. Deve situar este objeto nos contextos sociais vivos” (BENJAMIN, 1994, p. 122).

Para que o intelectual situe sua obra nos contextos sociais vivos, é preciso reconhecer que sua arte, como qualquer outra forma de produção, é dependente de certas técnicas produtivas. Estas, por sua vez, envolvem um conjunto de relações sociais entre o produtor artístico e seu público.

Assim sendo, o reconhecimento da obra artística inserida nas relações de produção seria, paradoxalmente, o primeiro princípio para a produção de uma arte que se quer autônoma. Tal constatação gera desconforto para alguns, ao mesmo tempo em que aguça a criatividade de outros. Para os mais lúcidos, a arte passa a exigir uma representação estética cada vez mais refinada e atenta para os riscos de uma obra pretensamente “engajada”. Em sua obra *Marxismo e crítica literária*, Terry Eagleton (2011, p. 112) define com propriedade o pensamento benjaminiano:

O artista verdadeiramente revolucionário, portanto, nunca se ocupa apenas com o objeto artístico, mas com os meios de produção. O “engajamento” não se limita à apresentação de opiniões políticas corretas pela arte; ele se revela no grau em que o artista reconstrói as formas artísticas a sua disposição, transformando autores, leitores e espectadores em colaboradores.

A capacidade de reconstrução das formas artísticas disponíveis apresenta-se como um dos principais desafios para os autores da modernidade, pois é preciso driblar os mecanismos de reificação escamoteados no próprio discurso literário e que nem sempre são perceptíveis. O autor perspicaz constata que as formas artísticas disponíveis encontram-se desgastadas e contaminadas pelos “velhos clichês” e que sua arte também pertence ao mundo da mercadoria; daí, muitas vezes ele adota uma postura pessimista em relação à sua literatura, por não encontrar saída para esse impasse.

### **2.3 *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela*: narrativas desmontáveis**

Em seus estudos sobre *Vidas Secas*, Rubem Braga (2001) traz importantes revelações que, de algum modo, contribuem para que o leitor e a crítica especializada compreendam a forma como o romance de Ramos foi estruturado. Para o ensaísta, Mestre Graça conferiu, a cada capítulo de *Vidas Secas*, certa autonomia, “[...] como se fosse capaz de viver por si mesmo” (BRAGA, 2001). Tal característica, nas palavras desse escritor, não constitui como mero capricho estilístico na práxis escritural do autor de *Infância*.

Ao investigar o contexto da gênese de cada capítulo e, finalmente, do romance, Braga (2001) descobre que, por questões financeiras, Graciliano Ramos vendeu, para jornais e suplementos literários da época, vários dos capítulos que compõem *Vidas Secas* no formato de pequenos contos independentes. Graciliano vendia o romance “[...] a prestação. Vendeu vários contos. Alguns capítulos ele fez de maneira a poder rachar no meio. Foi colocando aquilo a varejo, em nosso pobre mercado literário. Depois vendeu tudo a atacado, com o nome do romance” (BRAGA, 2001, p. 127). Para o crítico, essas informações não podem ser descartadas por aqueles que desejam compreender o processo de elaboração e concepção do romance *Vidas Secas*.

Ainda segundo Braga (2001), ao conceber sua obra de maneira fragmentada, e comercializá-la às “prestações”, o autor de *São Bernardo* inaugura, no panorama da prosa nacional, uma nova técnica de se produzir romance: o romance “desmontável”. Mas isso, nas palavras do ensaísta, é o que tem menos importância. “Importante é o fundo desse romance, o seu grande valor, o seu grande equilíbrio. Conta-se a história interna e a história externa de um homem e a sua pequena família” (BRAGA, 2001, p. 127). O que mais impressiona, no processo de criação e gênese de *Vidas Secas*, é a sua capacidade de manter, depois de reunidos todos os capítulos, um todo coeso, em que nada parece “sobrar” e cada uma das peças-capítulos se encaixam na composição de um mosaico de rara beleza. Em sua análise, Braga (2001, p. 128) ressalta ainda outras importantes qualidades do romance escrito por Mestre Graça:

Uma grande qualidade que o autor afirma nesse livro é a economia rigorosa e honesta. Escreve bem, mas não escreve um só momento pelo prazer de escrever bem. Um estilo, quase se pode dizer, funcional. Se ele evita qualquer frase que só possa valer como frase, evita também qualquer detalhe desnecessário. Não se escraviza, assim, nem ao seu instrumento de trabalho nem à matéria em que trabalha [...]. Pinta o que quer com traços essenciais, empregando apenas outros traços suficientes para que o desenho não fique um esquema nem uma planta, mas um verdadeiro desenho. A ação de seu livro está bem, tão cômoda no seu estilo como Fabiano dentro de sua roupa de couro [...]. O estilo de Graciliano é, antes de tudo eficiente. E com esse estilo ele conta sobre Fabiano, a mulher, os filhos, a cachorra e a vida, coisas certas, profundas e belas.

Para contar a pobreza das criaturas que habitam o universo de *Vidas Secas*, o narrador apara as arestas de sua escrita, retira os excessos, o desnecessário. Sabe que sua linguagem deve se ajustar à miséria do sertanejo, e talvez resida aí a eficiência de sua narrativa. Num mundo governado por um sol inclemente, não há espaço para o ato de lacrimejar piegas ou o derramamento verbal. O autor de *Angústia* retira seu lirismo do “seco” e do “áspero”; entretanto, ao compor uma prosa regida pelo signo da “falta”, Ramos consegue como poucos tocar nas questões humanas mais fundamentais. A esse respeito, comenta Otto Maria Carpeaux (1977, p. 25-26):

O lirismo de Graciliano Ramos, porém, é bem estranho. Não tem nada de musical, nada do desejo de dissolver em canto o mundo das coisas [...]. O lirismo de Graciliano é adnâmico, estático, sóbrio, clássico, classicista, traindo às vezes, um oculto passado parnasiano do escritor. Não quer agitar o mundo agitado; quer fixá-lo, estabilizá-lo. Elimina implacavelmente tudo o que não se presta a tal obra de escultor, dissolve-o em ridicularias, para dar lugar aos seus momentos de baixeza.

Processo semelhante acontece em *A Hora da Estrela*. Para contar as “fracas aventuras da nordestina”, o narrador, Rodrigo S. M., deve se despojar dos excessos de sua escrita. A história que pretende narrar é “miúda”; por conseguinte, é necessário que sua linguagem seja adequada à existência esquálida de Macabéa. As duas narrativas em estudo trazem, para o centro da discussão, uma questão importante para a literatura moderna: a posição do narrador e suas relações com a linguagem e a realidade, principalmente a do pobre e do excluído. Sendo assim, a simplicidade no uso das palavras já estabelece, com o prévio retrato de Fabiano e Macabéa, uma conduta ética e

estética que conduzirá o trabalho do escritor, o qual se propõe a “revelar” um mundo regido pela miséria e pelo anonimato.

Em sua obra *O Drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, de 1995, o crítico literário e filósofo Benedito Nunes dedica parte de seus estudos a uma análise do processo de estruturação de *A Hora da Estrela* que, de algum modo, elucida a problemática da linguagem e do ato de narrar instaurado no romance de Lispector. Para Nunes (1995), existem três histórias que se conjugam e cruzam constantemente no livro da autora. A primeira delas conta a vida da nordestina, história que tem sua gênese depois de o narrador flagrar, numa rua do Rio de Janeiro, o “sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina”.

A segunda história é a do narrador, Rodrigo S. M. “[...] que reflete a sua vida na da personagem, acabando por tornar-se dela inseparável, dentro da situação tensa e dramática que participam” (NUNES, 1995, p. 161-162). A tensão se instaura no momento em que Rodrigo deseja falar sobre a nordestina, pois sabe que seu relato corre o sério risco de fracassar, de não alcançar uma existência tão frágil. Adia constantemente o início de sua fala, expondo seu drama ao leitor:

Mas desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história, pois estou com medo. Antes de ter surgido na minha vida essa datilógrafa, eu era um homem até mesmo um pouco contente, apesar do mau êxito na minha literatura. As coisas estavam, de algum modo, tão boas que podiam se tornar muito ruins porque o que amadurece plenamente pode apodrecer (H. E., 1998, p. 17).

Ao expor o drama do narrador em transfigurar a existência vaga de Macabéa, *A Hora da Estrela*, nas palavras de Nunes (1995), nos revela a terceira história: a da própria narrativa. Ao dramatizar o próprio ato de narrar, Clarice Lispector, assim como Graciliano Ramos, expõe uma questão basilar para os escritores mais lúcidos: a problemática da representação estético-literária, seu alcance e limite em dar conta da realidade das minorias.

O paradoxal sentimento de identificação e repulsa que envolve Rodrigo S. M., em relação à sua heroína, o torna também personagem, pois, à medida que descortina a parca existência da “moça com ferrugem”, o narrador fala de suas angústias como escritor, das dificuldades enfrentadas no ato de escrever. Questiona também sua literatura, a finalidade do romance que está produzindo e seus procedimentos

estilísticos, tudo pontuado pela mais corrosiva ironia. Como lembra Nunes (1995, p. 164):

A voz do narrador – personagem é bastante jocosa para anunciar que a história pobre da datilógrafa desenrolar-se-á acompanhada pelo ruflar de um tambor, “sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo, com gosto de cheiro de esmalte de unhas e de sabão Aristolino”, e bastante séria para mediar o confronto da situação humana de Macabéa com o ofício e papel do escritor. As peripécias da narração envolvem o difícil e o problemático ato de escrever – questionando quanto ao seu objeto, à sua finalidade e aos seus procedimentos.

Ainda segundo Nunes (1995), outra presença se interpõe na narrativa e disputa com a do narrador, insinuando nessa modalidade de fala: a presença da própria escritora, Clarice Lispector, a qual já fora anunciada na dedicatória do próprio romance. Para o ensaísta, ao se identificar com os dramas vividos pelo narrador e envolvendo-se com a história da nordestina, Clarice faz-se igualmente personagem do livro ora em construção.

Suspendendo, pois a sua máscara pública de ficcionista acreditada ao identificar-se com S. M. – na verdade Clarice Lispector – e por intermédio dele com a própria nordestina, Macabéa – a quem se acha colado o autor interposto –, Clarice Lispector faz-se igualmente personagem. E é ainda ela, Clarice Lispector, que dedica o livro, “esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, ai de nós.” [...]. Por essa mensagem dirigida aos leitores, Clarice Lispector abre o jogo da ficção – e de sua identidade como ficcionista. Comprometida com o ato de escrever, a ficção mesma, fingindo um modo de ser ou de existir, demandará uma prévia meditação sem palavras e o esvaziamento do eu (NUNES, 1995, p. 164-165).

De acordo com Engelman (1996, p. 56), a função do narrador (ou sujeito da enunciação) em *A hora da Estrela* é de mediador de uma fala feminina que tem, como foco, um eu de mulher. Há, portanto, um eu feminino real em cruzamento com o eu masculino fictício para se chegar à configuração dos dois eu(s): o do personagem-mulher e da mulher como ser humano real. Por outro lado, Gotlib (1995) vê, em *A hora da Estrela*, o que chama de “romance desdobrável”, no qual teremos a presença feminina de Clarice, revelada já no início da obra e do narrador masculino Rodrigo S. M., encarregado de contar a história de Macabéa. Esta última é apresentada ao leitor como “vida primária”, um ser “neutro”, praticamente assexuado:

Na estrutura desdobrável – Clarice/Rodrigo/Macabéa – os três espelham-se em si como “identidades intercambiáveis”, segundo Benedito Nunes, no seu ensaio intitulado “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção”, há uma dialética de gêneros. O “feminino” de Clarice tem por contraponto o “masculino” de Rodrigo, que desagua num “neutro” de Macabéa. Assim, o “sentimentalismo” da primeira contrapõe-se a um “racionalismo” do segundo, e ambos, de certa forma, desmascaram-se mutuamente: nem a primeira é tão feminina, nem o segundo é tão masculino, já que tais estereótipos são desmistificados. Ambos contrapõem-se ao neutro de Macabéa, matéria prima que foge à contingência, enquanto essência vital, à margem da cultura e da própria invenção, já que, sendo a coisa, não precisa forjá-la ou criá-la: ela é (GOTLIB, 2006a, p. 468).

O resgate da humanidade de Macabéa partirá do propósito de Rodrigo em retirar o escritor – ele mesmo – da sua confortável posição de inventor do mundo e de fatos desligados da realidade: ele tentará ceder sua voz à silenciada Macabéa, por meio de um processo de ascese e identificação. No entanto, captar a nuance de uma existência tão vaga e delicada não será tarefa fácil; é preciso um ritual de humildade, aceitando, inclusive, o fracasso de sua “missão”:

Pretendo como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás, o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria (H. E., 1999, p. 14).

As personagens que transitam pelo universo ficcional de *Vidas Secas* estão inseridas num contexto de “silêncio ou inabilidade verbal”, de forma que o narrador é levado a utilizar o discurso indireto livre, ocasionando a fusão de narrador e personagem que transforma o último não apenas em “[...] um intérprete mimético, mas alguém que institui a humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para as fronteiras da animalidade” (CANDIDO, 2006, p. 149).

Assim como Clarice, Graciliano olha atentamente para a realidade do explorado. O narrador de *Vidas Secas* entende igualmente as dificuldades em transfigurar, para o universo da literatura, a realidade de seu vaqueiro, mesmo que tal desejo venha acompanhado de simpatia pelo homem rude do sertão. A esse respeito, Bosi (1983, p. 152) comenta: “Graciliano olha atentamente para o homem explorado, simpatiza com ele, mas não parece entender na sua fala e nos seus devaneios algo mais do que a voz da

inconsciência”. Vejamos um trecho de *Vidas Secas* que parece confirmar as formulações realizadas pelo crítico:

Fabiano curou no rastro a bicheira da novilha raposa. Levava no aiô um frasco de creolina, e se houvesse achado o animal, teria feito o curativo ordinário. Não o encontrou, mas supôs distinguir as pisadas dele na areia, baixou-se, cruzou dois gravetos no chão e rezou. Se o bicho não estivesse morto, voltaria para o curral, que a oração era forte. Cumprida a obrigação, Fabiano levantou-se com a consciência tranquila e marchou para casa (V. S., 2004, p. 17).

Ainda segundo Alfredo Bosi, esse fragmento revela dois pensamentos divergentes: de um lado, a mente do vaqueiro povoada de suposições e crenças, e de outro, a mente do intelectual movida pela racionalidade. No trecho: “Cumprida a obrigação, Fabiano levantou-se com a consciência tranquila e marchou para casa”, o crítico destaca o nítido corte entre a fala da personagem rude e a do narrador intelectual, verificando que “[...] o intervalo entre ambas é largo, mas não é vazio” (BOSI, 1983, p. 152).

É justamente nesse “intervalo”, evidenciado por Bosi (1983), que Graciliano, como um autêntico “procurador”, fala em nome de seu vaqueiro, sem deixar de respeitar as vivências, crenças e os saberes do homem sertanejo. Continuando suas reflexões sobre a técnica narrativa empregada em *Vidas Secas*, o ensaísta esclarece que Graciliano Ramos “[...] traz consigo um saber que sua concepção crítica de literatura não vê por que recalcar” (BOSI, 1983, p. 152).

Mesmo tendo o pensamento regido pela razão, o intelectual não vê motivos para tirar de seu vaqueiro a crença nos ritos populares. Agindo dessa maneira, Mestre Graça produz um romance dividido entre dois mundos: o do intelectual, responsável pela construção da história, e o do homem do sertão, ainda governado pelo pensamento mítico. Dois mundos aparentemente distantes e distintos, mas que o autor de *Vidas Secas*, imbuído da mais alta sensibilidade, mescla e aproxima demonstrando que, independentemente de *status* ou posição social, de quem fala ou de quem se cala, no fundo, a sensação de angústia e reificação congrega a todos num único coro.

## 2.4 A Literatura como palco de luta

O autor que rejeita o “patronato ideológico” sabe que tem, diante de si, grandes desafios: Como falar do (ou em nome do) pobre sem calar a voz dos miseráveis? Como fazer de sua literatura um espaço de denúncia e, ao mesmo tempo, um *lócus* concedido para que as vozes silenciadas possam ter direito ao grito?

Em *Os pobres na literatura brasileira* (1983), Roberto Schwarz reúne uma série de ensaios produzidos por importantes críticos que, por sua vez, investigam a preocupação de muitos ficcionistas brasileiros com o mote da representação do pobre na literatura. Entre os textos da coletânea está o estudo empreendido por Bosi (1983) sobre *Vidas Secas* e a análise feita por Suzi Frankl Sperber (1983) acerca de *A Hora da Estrela*.

O que chama atenção, tanto nas considerações de Bosi (1983) como nos apontamentos realizados por Sperber (1983), é o fato de os dois críticos terem notado, na ficção de Ramos e Lispector, uma aguda consciência de que a representação estético-literária de suas personagens não era algo tão simples. Para falar da pobreza de Fabiano e Macabéa, era preciso criar mecanismos expressivos que não apenas dessem conta da vida dos dois nordestinos, mas que, de algum modo, abrissem espaço para que suas personagens “falassem” de suas próprias existências.

Em seu ensaio “Sobre Vidas Secas”, Bosi (1983) destaca os grandes avanços promovidos pela obra do autor de *Angústia*. Para o ensaísta, Ramos soube, como poucos, driblar o chamado “patronato ideológico”. Mestre Graça sabia que entre o intelectual, responsável pela narrativa, e o vaqueiro matuto existia uma distância que, se não fosse resolvida, deveria ser, pelo menos, problematizada. Bosi (1983, p. 149-150) elenca alguns dos estratagemas empregados por Ramos na tentativa de aproximação das “vidas secas” de seus retirantes:

Graciliano Ramos vê o migrante nordestino sob as espécies da necessidade. É a narração, que se quer objetiva, da modéstia dos meios de vida registrada na modéstia da vida simbólica [...]. Narrar a necessidade é perfazer a forma do ciclo. Entre a consciência narradora, que sustém a história, e a matéria narrável, sertaneja, opera um pensamento desencantado que figura o cotidiano do pobre sob um ritmo pendular: da chuva à seca, da folga à carência. Do bem – estar à depressão, voltando sempre do último estado ao primeiro[...]. O paraíso possível dos retirantes de *Vidas Secas* se espera que nos meses

que se seguem às águas com o viço novo do pasto. Mas, vindo irregulares as chuvas, os tempos sazonais ficam díspares: ninguém pode prever exatamente quando começam nem quando acabam. Por isso, a expressão verbal desse paraíso, que há de vir um dia, se faz no condicional, modo da dependência no regime do discurso indireto: “A caatinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria vaqueiro daquela fazenda morta” ...

O ensaísta aprofunda ainda mais suas elucidações sobre as táticas usadas por Graciliano Ramos para narrar o universo áspero de seu vaqueiro:

De um lado, arma-se uma tática de aproximação com a mente do sertanejo, pois os desejos de Fabiano que se projetam aqui; mas de outro o modo condicional (e não o simples futuro do presente) registra a dúvida com que a visão do narrador vai trabalhando o pensamento do vaqueiro. Ressuscitaria, voltaria, ficaria... O perto se faz longe. Proximidade em relação ao tema e distância do foco narrativo em relação à consciência da personagem combinam-se para enformar o realismo crítico de Graciliano Ramos (BOSI, 1983, p. 150).

Ao narrar a vida da personagem humilde, Graciliano Ramos, nas palavras de Bosi (1983), age como um “Historiador da angústia”. E, como todo historiador, consciente das dinâmicas que movimentam a sociedade de classe, sabe que no mundo do capital são raros os espaços concedidos para que o pobre, mesmo em silêncio, exponha seus dramas. Nesse contexto, a literatura assume lugar privilegiado: pode se materializar como um espaço maldito, ajustando-se freneticamente ao movimento da maquinaria e “atropelando” os milhares de Fabianos e Macabéas. Por outro lado, o discurso literário pode emergir, dentro do mesmo contexto, como espaço de subversão, promovendo abalos sísmicos na arquitetura dos discursos hegemônicos, deixando que, pelas sendas e fissuras, o silêncio dos excluídos ecoe e revele as mazelas de uma sociedade regida pelas desigualdades sociais.

Ainda em suas leituras de *Vidas Secas*, Bosi (1983, p. 152-153) assim descreve o caráter revolucionário da prosa de Graciliano Ramos em relação ao tratamento da personagem humilde:

Como historiador da angústia, Graciliano também procura compreendê-la como faria um pensador determinista em busca das causas que presidem as ações dos homens. Contudo, o que dá alcance revolucionário de sua visão, que poderia passar por ilustrada e progressiva apenas, é a desconfiança alerta que alimenta também em

relação ao discurso do “civilizado”. Se a voz do iletrado é pobre e partida, a do letrado é oca, se não perigosa. O olhar crítico, asceticamente despregado da sua matéria prima, não favorece nem a linguagem do dominado, cuja carência (atribuída) descreve, nem a linguagem dos dominantes, que denuncia. Graciliano avança outro passo, ainda. A cultura formalizada em uma teia de enganos não dá saída para o vaqueiro. “Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis, e talvez perigosas”. Penso na força deste mas sabia para onde convergem as razões da personagem e a crítica histórica do narrador. É uma certeza compartilhada, é uma verdade política que ambos conquistaram. O vaqueiro Fabiano sabia, como eu, o escritor inconformado também sei [...]. O historiador só se encontra à vontade com a mente do pobre no nível de um saber que é, afinal, a consciência comum àqueles que perceberam o caráter incontornável de classe da sociedade onde vivem.

Assim como Graciliano, Clarice buscou meios de estreitar seu relato com a vida da raquítica Macabéa. Sperber (1983, p. 159), em seu ensaio “Jovem com ferrugem”, comenta com lucidez as estratégias discursivas utilizadas por Lispector:

A tarefa de Clarice é a de tematizar os caminhos da resistência orgânica crescente, que caminha até tomar conta da personagem. É uma tarefa difícil, para a qual ela percorre os níveis de realidade interior e exterior, aprofundando esta realidade interior pelas vias da intuição, da vida em si, quase desprovida de pensamentos e, pois, de palavras. O modo de Clarice é lidar com os personagens vulgares ou abomináveis não só para uma perspectiva burguesa, mas também para um enfoque engajado, de esquerda. São personagens metidas no miúdo quotidiano inglório, sem um papel, quer na história das classes dominantes, quer na história das lutas de classe.

Em *A Hora da Estrela*, Clarice nos relata, entre tantas questões, as dificuldades para aqueles que desejam se aventurar pelo universo da escrita: “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas”. O que dizer então quando o tema da narrativa, que se pretende construir, é o Outro de classe?

Na esteira de Bosi (1983) e Sperber (1983), a ensaísta Helena (2006) também dedicou parte de suas pesquisas para elucidar as estratégias formais e estilísticas adotadas por Ramos e Lispector com vistas a transfigurar a realidade do pobre. Segundo ela, *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela*, ao direcionarem seu foco narrativo para a representação da personagem humilde, encontram-se com a herança literária predominante no século XIX. Todavia, Clarice e Graciliano, movidos por um refinado senso crítico e estético, trouxeram para o centro de sua arte algumas questões basilares

ao romance produzido no século XX. A principal delas foi: Como narrar as “vidas secas” de suas personagens retomando “[...] o clamor que vinha de um século atrás e fazê-lo novo ao representá-lo?” (HELENA, 2006, p. 132). A solução encontrada por Graciliano Ramos foi:

Considerando-se o traço de fatura neonaturalista por vezes assumido pelo romance regional nordestino, Graciliano Ramos já representava, no panorama dos anos 30, alteração de rumos. Evita o caudaloso relato e consegue criar, sem sentimentalismo, uma alta taxa de subjetividade marcante e prenhe de indagação, abandonando os personagens tipo, frequentes no elenco naturalista (*ibidem*).

Clarice também encontra meios eficazes para falar dos excluídos, sem cair nas fórmulas e armadilhas do passado:

Para realizar tal intento, Clarice Lispector procede a um casamento interessante. Lança mão da lição naturalista. Toma alguns de seus traços, mas vai alterá-los, num renovador “lance de dados”. Revisita, num outro patamar, o Naturalismo, acionando outras tradições (a do cordel e do melodrama) para, na confluência de distintos recursos estilísticos e numa elaboração brilhante, construir em outra e renovada forma o relato dos excluídos... (*Idem*, p. 130).

Pelos estudos empreendidos por Helena (2006), é possível notar que tanto Graciliano Ramos como Clarice Lispector não se deixaram iludir. Suas narrativas revelam estratégias que desmascaram a ingenuidade do paternalismo em relação ao pobre. Tal acusação, ainda hoje, pesa sobre as obras de José Lins do Rego, Jorge Amado e até mesmo de Rachel de Queiroz, apenas para ilustrar alguns exemplos.

Entre os recursos formais e estilísticos empregados por Graciliano Ramos e Clarice Lispector, está a instauração do que chamamos de uma “poética do silêncio”. Um espaço onde a entrelinha, o não dito e as reticências permitem ao leitor ouvir o “grito” do silêncio de todos aqueles que, de algum modo, foram impedidos de se pronunciarem contra uma existência inautêntica.

**CAPÍTULO 3 - DO SERTÃO PARA A METRÓPOLE: UMA MARCHA EM  
SILÊNCIO**



Fotografia reproduzida do livro de edição comemorativa, intitulado *70 anos de Vidas Secas*.

Fonte: MELO; TEIXEIRA (2008).

Eram outros, para bem dizer. Sinha Vitória insistiu. Não seria bom tornarem a viver como tinham vivido, muito longe? Fabiano agitava a cabeça vacilando. Talvez fosse, talvez não fosse. Cochicharam uma conversa longa e entrecortada, cheia de mal entendidos e repetições. Viver como tinham vivido, uma casinha protegida pela bolandeira de seu Tomás. Discutiram e acabaram reconhecendo que aquilo não valia a pena, porque estariam sempre assustados, pensando na seca. Aproximaram-se agora dos lugares habitados, haveriam de achar morada. Não andariam sempre à toa, como ciganos. O vaqueiro ensombrava-se com a ideia de que se dirigia a terras onde talvez não houvesse gado para tratar [...]. Recordou-se dos animais feridos e logo afastou a lembrança. Que fazia ali virado para trás? Os animais estavam mortos. Encarquilhou as pálpebras contendo as lágrimas, uma grande saudade espemeu-lhe o coração (V. S., 2004, p. 120).

A moça que pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome. Só eu a amo. Depois – ignora-se por quê – tinham vindo para o Rio, o inacreditável Rio de Janeiro, a tia lhe arranjara emprego, finalmente morrera e ela, agora sozinha, morava numa vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balonistas das Lojas Americanas [...] Uma vez por outra tinha a sorte de ouvir de madrugada um galo cantar a vida e ela se lembrava nostálgica do sertão. Onde caberia um galo a cocoricar naquelas paragens ressequidas de artigos por atacado de exportação e importação? (H. E., 1999, p. 30).

### 3.1 O silêncio como provocação

Dois autores, duas obras e múltiplos silêncios. Livros feitos de poucas palavras, fotografias mudas de uma gente preocupada com o estômago que dói, não importando se o cenário é o sertão ou a metrópole. Livros “inacabados”, lacunares, cheios de fendas que não pretendem explicar ou responder, mas instaurar a dúvida, a inquietação no leitor, o qual é também responsabilizado pela miséria que perpassa a existência desses “dois nordestinos”, “[...] bichos da mesma espécie” (H. E., 1999, p. 43).

As dúvidas deixadas pelo silêncio de Fabiano e sua família continuam a ecoar na grande cidade mais de três décadas depois, tempo que separa a publicação de *Vidas Secas* (1938) e *A Hora da Estrela* (1977). Ao buscar respostas para o silêncio deixado por Fabiano/Graciliano, o leitor sente-se desamparado, pois é obrigado, assim como o vaqueiro, a recomeçar sua caminhada de mãos vazias para um destino incerto: “Desceram a ladeira, atravessaram o rio seco, tomaram rumo para o sul. Com a fresca da madrugada andaram bastante, em silêncio, quatro sombras no caminho coberto de seixos miúdos...” (V. S., 2004, p. 116).

O último capítulo de *Vidas Secas* é marcado pela marcha silenciosa. Fabiano e sua família caminham para o nada e a lugar algum. O deserto, o sol, o cansaço e a fome ampliam a angústia e a incerteza, mas a sina de Fabiano não chegou ao fim, pois continuar é preciso. Com esse final em aberto, Graciliano parece lançar a esperança de seu vaqueiro para os dias futuros, sendo que a miragem sedutora do eldorado do sul os instigava a prosseguir:

Os pés calosos, duros como cascos, metidos em alpercatas novas, caminhariam meses. Ou não caminhariam? Sinhá Vitória achou que sim. Fabiano agradeceu a opinião dela e gabou-lhe as pernas grossas, as nádegas volumosas, os peitos cheios. As bochechas de Sinha Vitória avermelharam-se e Fabiano repetiu com entusiasmo o elogio. Era. Estava boa, estava taluda poderia andar muito. Sinha Vitória riu e baixou os olhos. Não era tanto como ele dizia não. Dentro de pouco tempo estaria magra, de seios bambos. Mas recuperaria carnes. E talvez esse lugar para onde iam fosse melhor que os outros onde tinham estado (V. S., 2004, p. 121).

A caminhada do migrante o levou para outras paragens; entretanto, o “lugar melhor”, idealizado por Fabiano e os seus familiares, é inexistente no mundo do capital. O ambiente não é menos hostil do que o primeiro: no lugar da vegetação pulverizada

pela seca e dos espinhos, encontramos agora o concreto e um céu nublado pela poluição. O som de cabras vacas morrinhentas no curral é substituído pelo barulho estridente das buzinas e dos navios que ancoram no porto – ambiente e personagens não são mais os mesmos. No entanto, a fome, a miséria e o anonimato, personificados na figura da ingênuo Macabéa, assinalam que a realidade do pobre e do excluído pouco mudou:

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? [...] Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário... (H. E., 1999, p. 14-15).

Em sua obra *Nem Musa, nem Medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, a crítica e ensaísta Helena (2006) indica como, em *A Hora da Estrela*, Clarice, dentro de nossa tradição ficcional, promove uma releitura de temas caros aos autores que a precederam, inclusive Graciliano Ramos:

O texto de Lispector, ao reclamar de modo sutil as narrativas de Graciliano Ramos em que se destacava a figura do migrante, reinscreve-a noutro patamar, pois a coloca em confronto com outras formas de se conceituar a História e a estória. Processa-se, nessa migração de sentidos, uma releitura do modernismo em Graciliano Ramos pela modernidade tardia em que se encontra o tempo da escrita de Clarice Lispector. Produzida na década de 1970 para a de 1980, Macabéa é de um tempo em que a estrutura do capitalismo há muito deixou seu estágio primitivo e agora dá cartas de modo bem mais sofisticado [...]. Mas em ambos os textos, o outro não está nunca além ou fora de nós. Emerge, com força, na complexidade dinâmica da migração e aparece como uma forma de disseminar novos sentidos para o exílio e a errância (HELENA, 2006, p. 143).

A leitura de *A Hora da Estrela* evidencia que os questionamentos deixados pela obra de Mestre Graça ainda não foram respondidos: “Este livro é uma pergunta”, afirma Rodrigo/Clarice. De mãos dadas com o narrador, acompanhamos, agora no Rio de Janeiro, a trajetória de Macabéa, acreditando que enfim teremos a explicação necessária. Entretanto, Clarice nos atropela com sua ironia: “Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo me dê” (H. E., 1999, p. 10).

Por ser livro “inacabado”, a obra de Lispector não persegue respostas, frustrando aqueles que esperam compartilhar, com Macabéa, sua “hora de estrela”.

Perplexo, o narrador clariceano transfere a responsabilidade para nós, leitores, pois sua literatura “fracassou” por não conseguir “tocar” a vida anônima de sua heroína. Resta, mais uma vez, o silêncio que perpassa a narrativa do começo ao fim, culminando com a morte da heroína e, consequentemente, pondo fim ao relato de Rodrigo S. M.:

Silêncio.  
 Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande.  
 O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.  
 O final foi bastante grandiloquente para vossa necessidade?  
 Morrendo ela virou ar. Ar enérgico? Não sei. Morreu em um instante.  
 O instante é aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo. Etc.etc.etc. No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada.  
 Eu vos pergunto:  
 – Qual é o peso da luz?  
 E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – eu também?!  
 (H. E., 1999, p. 86-87).

Muito mais do que ausência ou busca de respostas, o silêncio deixado pelas obras de Graciliano Ramos e Clarice Lispector é provocador, impedindo o leitor de aceitar a repetição e a “tagarelice” dos discursos instituídos. Ao estudar as relações da obra clariceana com o teatro, o crítico e ensaísta André Luís Gomes (2007, p. 22) destaca como o não dito e o silêncio foram caros à Clarice não apenas nos palcos, como também em seus escritos:

Além da palavra, a autora destaca o silêncio e o compara a uma boa música. Ao silêncio, Lispector atribui valor sugestivo e instigante do qual diretores devem tirar partido para que o mesmo seja ouvido. Assim, para ela, o silêncio faz parte do conjunto de sonoridades presentes em uma encenação teatral e deve ser utilizado como função específica, integrando-se aos outros elementos auditivos com característica específica. Da mesma forma, os hiatos na escritura clariceana dizem, às vezes, mais do que as palavras, pois sugerem e incomodam.

O silêncio que “sugere” e “incomoda”, apontado pelo crítico no trabalho artístico de Lispector, certamente pode ser evidenciado na produção ficcional de Graciliano Ramos. Muito mais do que respostas, os romances em estudo retiram o leitor

de seu lugar-comum, desencadeando a dúvida e a inquietação frente às figuras de Fabiano e Macabéa. Agindo assim, Ramos e Lispector atestam que a grande obra artística não apresenta respostas prontas; pelo contrário, instaura a polêmica, questiona, subverte tudo que é previamente dado.

O silêncio que buscamos na poética de Ramos e Lispector revela que não existem respostas definitivas para as contradições que permeiam o homem e a sociedade. A literatura surge como uma tentativa de revelar tais contradições, mas não pode solucioná-las, sendo possível, inclusive, perpetuá-las. Essas parecem ser as frustrações que mais afligem o escritor moderno.

### **3.2 O fracasso da palavra**

Ao constatarem o “fracasso” da linguagem e instaurarem o autoquestionamento em suas narrativas, Graciliano Ramos e Clarice Lispector optam pelo que chamamos de uma “poética ou estética do silêncio”. Essas observações parecem confirmar uma possível “identidade” presente na obra dos escritores. Entretanto, mesmo que seja possível detectá-las, não podemos perder de vista o fato de cada escritor apresentar procedimentos estilísticos peculiares para transfigurar os silêncios de suas personagens. Em estudos acerca de tais romances, Helena (2006, p. 145) assim descreve a técnica narrativa empregada pela autora de *A cidade sitiada* (1949) e pelo autor de *Infância* (1945):

Ela (Clarice), pescando a entrelinha, jogando com a ponta dos dedos, na feliz expressão de Vilma Arêas (2005). Ele (Graciliano), com o punho em riste, com escrita que escava [...] obsessivamente repete e troca de sentido, oportunista e ideológica, entre o que costuma chamar destino e, por vezes, moira, acaso ou fatalidade, e aquilo que de fato é, a mão dos homens, a decisão política de espoliar.

Ainda pela perspectiva da ensaísta, as singularidades não descartam os possíveis pontos de contato entre os dois projetos ficcionais:

O deslocamento do subalterno não é apenas um tema, mas algo que se dissemina na própria forma narrativa, algo que se instala na linguagem, já que o migrante torna-se, em Clarice e em Graciliano, incompetente, como Fabiano e Macabéa, para formular sentido. Meio bicho, meio coisa, pertencente à terra têm a fala entrecortada de silêncios e sussurros... (HELENA, 2006, p. 144).

Muito do que foi aventado por Helena (2006) dialoga com os estudos realizados pelo crítico Cândido (2006). Em seu artigo intitulado “Cinquenta anos de Vidas Secas”, o autor de *Os parceiros do Rio Bonito* (1964) também destaca a relevância do silêncio no projeto ficcional de Mestre Graça:

Esse medo de encher linguiça é um dos motivos da sua eminência, de escritor que só dizia o essencial e, quanto ao resto, preferia o silêncio. O silêncio devia ser para ele uma espécie de obsessão, tanto assim que quando corrigia ou retocava seus textos nunca aumentava, só cortava, cortava sempre, numa espécie de fascinação abissal pelo nada - o nada do qual extraía sua matéria, isto é as palavras que inventam as coisas, e ao qual parecia querer voltar nessa correção – destruição de que nunca estava satisfeito (CANDIDO, 2006, p. 144).

De onde vem essa vocação para a brevidade, em dizer somente o essencial que marca a trajetória ficcional de Graciliano Ramos? Viria de sua aguda consciência de que a literatura pode ser, em si mesma, contraditória, denunciando e, ao mesmo tempo, servindo de instrumento reificador das mazelas humanas?

Na busca pela simplicidade da escritura, o autor de *Angústia* (1936) consegue algo raro em nossas letras: “[...] o efeito máximo por meio dos recursos mínimos” (CANDIDO, 2006, p. 21). A habilidade em dizer muito em pouco espaço já é apontada pela crítica desde sua obra de estreia intitulada *Caetés* (1933), atingindo o ápice nos romances produzidos na maturidade.

Em *São Bernardo* (1934), obra que, segundo os especialistas, apresenta um processo estilístico maduro, já é possível identificar, de maneira implícita, a crítica erigida por Graciliano Ramos em relação ao excessivo uso das palavras. Paulo Honório, personagem central da trama, deseja escrever um livro de memórias no qual conta a sua derrota depois de uma longa existência voltada para o lucro e a exploração do próximo. No entanto, antes de se aventurar na escrita, o fazendeiro pensa em designar a tarefa para Gondim, um de seus subalternos. Ao ler os rascunhos do que já havia sido escrito, tem a seguinte reação:

Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá alguém que fale dessa forma! Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala. - Não pode? Perguntei com assombro. E por quê? Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode. - Foi

assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. Agente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia (S. B.<sup>7</sup>, 2005, p. 9).

Nota-se, na fala de Paulo Honório, um profundo descontentamento com o beletrismo e o jeito “pernóstico” de se escrever. A personagem expõe um modo de pensar a escrita recorrente no projeto ficcional do autor de *Memórias do Cárcere* (1953): a preocupação de não tornar seu texto “canalha” ou “safado”, contaminado por excesso e adorno, pois “literatura é literatura”. Drama semelhante é enfrentado pelo narrador Rodrigo S. M., pois acredita que “[...] a palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser artisticamente vã, tem que ser apenas ela” (H. E., 1999, p. 20). Ao analisar o processo escritural de *Caetés* (1933) e *São Bernardo* (1936), Bastos (1998, p. 50) faz a seguinte observação: “Em *São Bernardo* e em *Caetés*, falar e escrever são formas de ludibriar, formas negativas da presença da linguagem. Ainda em *São Bernardo*, a linguagem é a única maneira que, por fim, tem o protagonista de tentar dar sentido à vida que lhe escapa”.

Essa forma negativa da presença da linguagem em Graciliano revela uma preocupação que ultrapassa questões estilísticas e leva o leitor a suspeitar do potencial que a literatura possui de revelar o nervo vivo da vida. Ao conferir à linguagem o poder de humanização, o autor de *São Bernardo* levanta outro relevante ponto: Poderia a literatura dar conta do peso da realidade?

No caso específico de *Vidas Secas*, mesmo com o emprego do discurso indireto livre, a negação da linguagem a Fabiano é uma forma mais violenta de agressão, pois no fundo o que lhe é negado não é apenas a palavra, mas a existência como homem. O intuito de Graciliano Ramos é realçar que linguagem e humanidade são indissociáveis:

Um dia... Sim, quando as secas desaparecessem e tudo andasse direito [...]. Será que as secas iriam desaparecer e tudo andar certo? Não sabia. Seu Tomás da Bolandeira é que devia ter lido isso. Livres daquele perigo, os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de caprichos. Agora tinham obrigação de comportar-se como gente da laia deles... (V. S., 2004, p. 24-25).

---

<sup>7</sup> Abreviação para o romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

O ato de falar e de perguntar é um “luxo” negado a Fabiano e sua família. Diante da seca, da fome e da miséria, a necessidade de sobreviver vinha em primeiro plano, mesmo que fosse uma existência instintiva como dos animais: “Indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisavam ser como tatus...” (V. S. p. 24). Resistir como “tatus” cavando a terra, procurando raízes ou ficando longos períodos sem se alimentar; eis o ideal para quem vive assolado pela exploração e pelo clima impiedoso do sertão. Nesse ambiente hostil, a palavra é artefato de pouco valor.

Da mesma forma como Cândido (2006) assinalou a vocação para a brevidade e o silêncio na obra de Graciliano Ramos, José Castelo (1999, p. 25), no ensaio “A senhora do vazio” (1999), define a poética de Clarice Lispector nos seguintes termos:

Clarice escreve para buscar algo. Uma vez, definiu esse algo assim: “O que há além das palavras, para ultrapassá-las”. Escreve para destruir as palavras... Clarice escreve para chegar ao silêncio, maneja as palavras para chegar além delas, usa a literatura como usamos um garfo (CASTELLO, 1999, p. 25).

Se em Graciliano, linguagem e humanidade são indissociáveis ao ponto de o humano só se definir como humano por meio da linguagem, em Clarice, a presença negativa da linguagem atinge um tom quase metafísico, pois será com o abandono da linguagem que o indivíduo encontrará sua humanidade perdida. Na escritura clariceana, a captura de “algo”, da essência de tudo que existe, inclusive do homem, só será possível pelo abandono da linguagem contaminada pelos velhos clichês, do “verbo” corrompido por mentiras e brutalidade.

A narradora de *A Paixão Segundo G. H.* (1964), após a mística experiência com a barata, empreende uma busca do mais secreto de si mesma, “aquilo que ainda não foi nomeado”, o “indizível”. Para realizar tal jornada, procura apoio nas palavras e logo constata que talvez seu objetivo só será atingido pelo fracasso da linguagem e pela aceitação do silêncio:

Ah, mas para chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não pensa, mas por fatalidade fui eu e sou impelida a precisar o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar

antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a voz do silêncio. Eu tenho a medida do que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto de mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (P. S. H.<sup>8</sup>, p. 175-176).

Assim como o autor de *Angústia* (1936), Clarice temia que sua escritura caísse no automatismo, deixando de expressar as dinâmicas e contradições que regem a vida dos indivíduos. Para a autora de *O Lustre* (1946), o uso da linguagem instituída impede o homem de atingir o “instante já” das coisas e de si mesmo, sendo que a palavra corrente no mundo “administrado” se esvaziou de significação despersonalizando os homens impedindo-os de reconhecerem sua própria humanidade.

A busca por “algo”, substância, “coisa em si” perpassa toda a trajetória ficcional de Clarice Lispector, procura que se inicia em *Perto do Coração Selvagem* (1944) e que não deixa de estar presente em seu último livro, *A Hora da Estrela* (1977). A singularidade da escrita da então estreante foi logo percebida por Cândido (1977) que, em seu famoso artigo “No raiar de Clarice Lispector”, diz ter levado um “[...] verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do Coração Selvagem*” (CANDIDO, 1977, p. 127). Entre as qualidades e os “defeitos” do livro, o autor elogia o ar de renovação linguística e de construção promovido pelo texto de Lispector:

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente (CANDIDO, 1977, p. 127).

No mesmo artigo, Cândido (1977) diz que a reforma no pensamento literário só parece possível ao forjar uma expressão adequada ou ao estabelecer um movimento de pensar efetivamente o material verbal. Essas duas posturas, notadas pelo crítico em

---

<sup>8</sup> Abreviação para o romance *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector.

*Perto do Coração Selvagem*, estavam de algum modo ausentes nos romancistas do decênio de 1930, com exceção de Ciro dos Anjos e Graciliano Ramos, autores que, nas palavras do crítico, se aproximaram, mesmo que timidamente, de tais questões.

Ao dar continuidade a suas reflexões, Cândido (1977) conclui que, no panorama de nossa tradição literária, raríssimos foram os autores que trouxeram esse sopro de renovação linguística e vocabular. Boa parte dos romancistas depois de Mário de Andrade (*Macunaíma*) e Oswald de Andrade (*Memórias Sentimentais de João Miramar*) não apresentou a ousadia de se aventurar por novos caminhos expressivos ou não tiveram o que o crítico chama de uma “verdadeira força mental”, contentando-se com posições já adquiridas com a fácil adesão a certo conformismo estilístico. Ainda segundo o autor de *Formação da Literatura Brasileira* (2000), talvez essa postura tenha sido a principal causa do ostracismo criativo na geração que antecedeu Clarice Lispector.

Vejamos, nas palavras de Cândido (1977, p. 126), a importância conferida pelo estudioso no que diz respeito à “expressão adequada”, em se “pensar efetivamente o material verbal” para a composição de uma obra literária “verdadeiramente durável”, capaz de estabelecer um diálogo autêntico entre a literatura e a vida:

Talvez se pudesse dizer, para concluir que numa literatura, enquanto não se estabelecer um movimento de pensar efetivamente o material verbal; enquanto não se passar da afetividade e da observação para a síntese de ambos, que se processe na inteligência, - não será possível encará-la do ângulo das produções feitas para permanecer. Enquanto não for pensada convenientemente, uma língua não estará apta para coisa alguma de definitivo, nem dará azo a nada mais sólido do que a literatura periférica, ou seja, a que dá voltas em torno de um problema essencial sem conseguir por a mão nele. Para que a literatura brasileira se torne grande, é preciso que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado. Uma corrente dupla, de que saem as obras primas e sem a qual dificilmente se chega a uma visão profunda e vasta da vida dentro da literatura.

No caso específico de Clarice Lispector, tal postura exigiu um projeto ousado cuja principal meta consistia na dissecação da própria linguagem levada ao limiar do “dito” e do “não dito”; dessa forma, o silêncio surge, em suas narrativas, como irradiador de sentidos outros. Paradoxalmente, Clarice aventura-se pelo terreno minado das palavras, pois estas ainda são o meio de que dispõe para expressar sua própria visão de mundo e do homem. Entretanto, a autora de *A Maçã no Escuro* (1961) caminha

sorrateiramente pelo universo do verbo: ela sabe que as palavras podem traí-la e, por desconfiar, parece ter sempre preferido as fronteiras entre o dizer e o silenciar-se. Em sua obra *A Escritura de Clarice Lispector*, Olga de Sá (1979, p. 136-137) sintetiza com propriedade essa escrita sempre no limiar:

Essa aventura de escrever, talvez para Clarice Lispector a forma pessoal, a única que lhe é possível, de comunicar a própria visão. Visão que a transforma numa ficcionista sempre à beira do ser, o qual ela não pode decifrar por outras vias como a filosofia, a pintura, a mística ou alguma religião. Sua forma específica é escrever. Não lhe é fácil encontrar uma concepção ficcional adequada à sua visão dos homens e das coisas. Qual demiurgo ela cria personagens comuns, devorados por uma ânsia encoberta sob cinzas. Vira e revira seu enigma, tentando decifrá-lo em linguagem [...]. Está sempre à espreita da romancista a tentação do silêncio, como única expressão digna e adequada dessa outra face do ser; porque o silêncio não trai, porque o silêncio não diz de menos, porque o silêncio é, em certo sentido, absoluto. Porque ele não participa da natureza escorregadia e indomável da palavra, este ser de som que tem sempre “uma disfarçada”, por onde pode escapar.

Os sentidos buscados por Clarice não são facilmente alcançados pelo leitor. Em seus textos, a linguagem e a palavra funcionam apenas como uma isca para ser possível pescar o que está nas entrelinhas. Essa escritura obriga o leitor a descartar a “palavrísca” , quando o objetivo maior for alcançado: ter pescado o “sentido” primeiro, ainda não contaminado pelo esplendor artificial do “verbo”. Berta Waldman (2004, p. 248) assinala a relevância do silêncio e da “entrelinha” na ficção de Clarice Lispector:

A linguagem carrega em si o silêncio ao lembrar que algo sempre deve ausentar-se para que ela possa se presentificar. O que fica de lado é o silêncio, que, no entanto significa e “marca” o texto com a projeção de uma sombra. Daí o interesse da autora em preservar as entrelinhas: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas”.

A escrita de *Água Viva* (1973) atesta a importância dada pela autora ao silêncio – o impossível de ser dito ou aquilo sobre o que não se pode falar –, sendo um ponto de fuga que se revela em diversos textos de Clarice Lispector. É uma espécie de buraco negro que engole as palavras e os gestos das personagens e, ao mesmo tempo, um ponto luminoso de onde irradia a escritura:

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “água abundante” estou falando da força do corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. Ah tenho medo de Deus e do seu silêncio (LISPECTOR, 2008, p. 28).

Clarice nos convida a “ler” a energia do silêncio presente em sua ficção. Silêncio que, em *A Hora da Estrela*, é um convite à inquietação, exigindo do leitor a procura “pela outra coisa”, ou melhor, pelo “Outro”, pela nordestina, tão distante e tão próxima, tão diferente e, ao mesmo tempo, tão igual a todos nós. É uma busca também da escritura, da literatura capaz de dar conta da existência anônima de sua heroína e de todos os homens.

O fato de não abordar a temática social de forma explícita tem conferido a Clarice Lispector algo parecido a um rótulo: o de autora preocupada somente em registrar os questionamentos existenciais do indivíduo. No entanto, é possível perceber, nas últimas décadas, uma releitura da obra clariceana que assinala, mesmo nos romances mais intimistas, a possibilidade de diálogo com questões de ordem social. Entre os críticos que se empenharam em desmitificar o selo de escritora “alienada”, atribuído à Clarice Lispector, destacamos as lúcidas considerações de Lucchesi (1987, p. 18-19):

Sabemos o quanto a cisão existencial/social é imprópria. A referida oposição resulta mais de uma posição da crítica do que propriamente do conteúdo das obras... Uma leitura superficial da obra de Clarice Lispector pode suscitar um discurso alienante, em face das preocupações existenciais que afloram ao longo de seus textos. Realmente não são abordados, às claras, temas sobre criminalidade, exploração pelo trabalho, a prostituição, ou a violência do poder. Mas certamente estão presentes temas como: a solidão, a ilusão por uma vida cintilante, a angústia do estar – no – mundo, a busca da verdade, a necessidade do grito como uma arma contra uma vida esvaziada de sentido. Não refletirão estas preocupações postura política diante da realidade?...

As formulações apresentadas por Lucchesi (1987) sobre a ficção de Lispector estão em sintonia com os estudos empreendidos por Gotlib (1995). Segundo a ensaísta, ao lançar sua heroína, uma nordestina de Alagoas na agressiva metrópole, Clarice retoma sutilmente a problemática social de migração, exclusão e pobreza, temas caros aos romancistas da década de 1930. Por outro lado, a ficcionista parece ir além, criando

uma personagem capaz de despertar os mais intensos e contraditórios sentimentos, “fisgando”, nas palavras de Gotlib (1995), o leitor pelas “entradas”. Essa identificação com uma heroína, aparentemente tão distante do leitor, talvez só tenha sido possível pelo fato de Macabéa reunir, em seu cotidiano “miúdo”, todas as contradições sociais e humanas. Sua existência precária e a face ridícula e trágica refletem a vida “inauténtica” de todos os indivíduos num mundo cada vez mais reificado. Dessa forma, Clarice prova que é possível falar dos problemas sociais que afligem o homem moderno sem, contudo, descartar a problemática existencial ou apelar para o sentimentalismo “piegas” de outrora. Gotlib (1995, p. 466) assim analisa a eficácia estética de Lispector na criação de sua heroína:

A personagem exibe dupla feição: obedecendo a um caráter reiterado no universo da ficção de Clarice, ela é, ao mesmo tempo, pura e idiota, trágica e meio cômica. Daí provocar no leitor, também, uma relação dúbia contraditória: provoca o riso e, logo depois, o arrependimento por haver rido. Embarca-se na “falta de jeito” da personagem, para se concluir, depois, que assim, não tem jeito mesmo: nesse Brasil, o pobre não tem vez. Essa é uma das razões pelas quais este romance, se segue a trilha do romance social dos anos 30, que tem no nordeste como espaço da fome e da miséria, lança a personagem já no cenário agressivo da grande capital – como tantos milhões de brasileiros que assim tentam melhorar de vida. E laça o receptor de modo intenso pelas entradas. Tal como Clarice, quando afirma que “há gente que cose para fora, eu coso para dentro”, esse livro fisga o leitor na íntima e difícil angústia de um conflito, que é social, mas que aparece experimentado de dentro, na sua densa repercussão de ordem existencial.

Notamos que a escrita de Ramos e Lispector é marcada pelo que chamamos de “uma poética ou estética do silêncio”. É fácil perceber que, apesar dos traços que caracterizam o estilo de cada autor, a presença do silêncio em suas obras parece convergir para o mesmo ponto: a busca pelo humano por meio de uma literatura marcada pela concisão e valorização do não dito, exigindo, do leitor, não apenas a fria racionalidade, mas a intuição para buscar na entrelinha a voz de Macabéa, Fabiano e de todos aqueles impedidos de se pronunciarem contra a exploração e a barbárie. Voltando ao caso específico do silêncio dos narradores, tal postura poderia significar uma atitude corajosa do artista em assumir sua impossibilidade de afirmar ou dizer algo sobre quem (ou algo) desconhecido por ele.

Em seu ensaio “O Coração Grosso e sua Marcha”, a crítica Helena (2006) soube

compreender, com perspicácia, não apenas o diálogo entre *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela*, como também sua força combativa, capaz de revelar as utopias camufladas nos discursos que se autointitulam progressistas. Muito mais do que se ater às questões de influência e similaridades, a estudiosa soube captar, dentro de nossa tradição ficcional, o movimento subversivo e renovador que aproxima esses dois grandes romances da literatura brasileira:

Os romances aqui abordados têm em comum a possibilidade de despertar a consciência crítica do leitor. Ao se desenharem, ainda no horizonte das utopias, eles pensam e repensam as utopias do precário: aquelas que vislumbram a leitura da construção da História sob a lente alegórica da ruína, da falta, do elemento residual e lacunoso, que faz ruir a dinâmica hierárquica das dicotomias rígidas e da noção ufana de progresso. Fabiano e Macabéa são derrotados pela seca, mas, como o cacto do poema de Manuel Bandeira, são belos, ásperos, intratáveis. A utopia do precário desenhada por Ramos e Lispector faz com que a estirpe dos fabianos, macabeus e severinos – destituídos de lugar na sociedade que os exclui – carregue em si mesma a força das hipóteses em que o presente, o passado e o futuro relampejam, incluindo o recalcado e o oprimido. Ao conceber o curso da História a contrapelo, essas narrativas deram voz ao latente, ao excluído e tudo aquilo que poderia ter sido e não foi (HELENA, 2006, p. 152).

Assim como a ensaística supracitada, acreditamos que o verdadeiro legado deixado por Ramos e Lispector ultrapassa questões estéticas e formais. As narrativas em questão nos instigam a repensar o curso da História e da própria produção literária quando esta se propõe pretensamente a “falar” em nome dos “vencidos”. Dessa forma, *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela* configuram-se como romances singulares no panorama de nossa tradição ficcional, não apenas pela genialidade de seus autores, mas, principalmente, por se situarem na galeria das raríssimas obras que captaram, “mesmo de relance”, as contradições que regem a dinâmica da sociedade de classes. Contradições às quais nem mesmo a literatura pode escapar.

### **3.3 Fabiano e Macabéa: as múltiplas faces do silêncio**

A existência de Macabéa e Fabiano é marcada por injustiça e pobreza, mas, principalmente, pelo silêncio: a espada que paira sobre a cabeça, o infundável tormento. A palavra é visível, desejada, mas inalcançável. A linguagem, traço distintivo entre animais irracionais e humanos, é reduzida a um fio de expressão ou a uma manifestação mais instintiva que consciente. Fio de voz que se insinua entre as misérias humanas e faz perceber o signo da falta.

Em determinados momentos, a linguagem das personagens se reduz a ruídos e grunhidos, aspecto que os aproxima de seres destituídos de racionalidade. Na verdade, o que lhes falta é a capacidade de expressar, com palavras, seus sentimentos e suas angústias. Macabéa vive um drama ou uma contradição permanente:

Ela era calada (por não ter o que dizer), mas gostava de ruídos. Eram vida. Enquanto o silêncio da noite assustava: parecia que estava prestes a dizer uma palavra fatal. Durante a noite na rua do Acre era raro passar um carro, quanto mais buzinasse, melhor para ela” (H. E., 1998, p. 33).

Ser calada e gostar de ruídos que se aproximam do que é vivo e pulsante... Se em Macabéa predomina o silêncio e a ausência de ruídos, poderia nela existir vida? O caso de Fabiano é semelhante que, perfeitamente adaptado ao isolamento da caatinga, se expressava melhor com os animais:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e sentiam a quentura da terra. Montado confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas (V. S., 2004, p. 19-20).

As duas personagens desejam a palavra para estreitar suas relações com o mundo exterior e interior. O grande desejo de Fabiano é “arrumar o que tinha no interior”. Mas, para isso, era preciso conquistar o direito à palavra, à fala:

Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes atravessados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse... Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancam as criaturas inofensivas (V. S., 2004, p. 36).

Macabéa, ao visualizar o título de um livro, tem uma reação parecida com a de Fabiano, pois as palavras parecem situá-la numa determinada classe social:

Outro retrato: nunca recebera presentes. Aliás, não precisava de muita coisa. Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que Seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e Ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou, pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (H. E., 1999, p. 40).

Como um lampejo, um breve *insight* que não chega a ser cristalizado de fato, Macabéa percebe que o conjunto de signos, os quais compunham a capa do livro, diziam algo de si. No entanto, uma consciência efetiva não chega a se pronunciar e, de índole passiva, as personagens em estudo se tornam presas fáceis dos mitos e produtos da indústria cultural. Macabéa admira os anúncios publicitários, as notícias da Rádio Relógio e a pseudoerudição de Olímpico, enquanto Fabiano contempla as palavras de Tomás da Bolandeira e seu mundo construído com livros. Ao chegar do trabalho, Macabéa tinha imensa satisfação em recortar anúncios de produtos que jamais chegaria a possuir, os quais eram escritos com palavras que nunca seriam por ela compreendidas:

Mas tinha prazeres. Nas frígidas noites, ela costumava ler a luz de vela os anúncios que recortava dos jornais velhos do escritório. É que fazia coleção de anúncios. Colava-os no álbum. Havia um anúncio o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo (H. E., 1999, p. 38).

Da mesma forma, as palavras que não conhece exercem um grande fascínio sobre ela, pois, aparentemente, Macabéa “desconfia” que os vocábulos possam significar algo de importante:

A Rádio Relógio diz que dá hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura? - Cultura é cultura - continuou ele emburrado. – Você também vive me encostando na parede. - É que muita coisa eu não entendo bem. O que quer dizer 'renda per capita'? – Ora é fácil, é coisa de médico. – O que quer dizer rua Conde de Bonfim? O que é conde? É príncipe? (H. E., 1999, p. 50).

As palavras que Macabéa almeja desvendar, de certo modo, representam aspectos dos quais ela se encontra excluída, pois a nordestina está à margem da cultura e da renda, bem como da nobreza. A uma situação análoga se insere Fabiano: o vaqueiro intui que as palavras guardam sentidos importantes e que seu domínio poderia libertá-lo da situação de penúria. Desse modo, a personagem manifesta um constante desejo de desvendar o significado das misteriosas, difíceis e sonoras palavras pronunciadas por seu Tomás da bolandeira.

No capítulo “Cadeia”, Fabiano é preso, espancado e humilhado sem ao menos saber o motivo, e no cárcere busca explicações para tamanha brutalidade; no entanto, não encontra as palavras de que tanto necessita para exteriorizar suas angústias. O vaqueiro intui que o real motivo para a opressão vivenciada na prisão seja em virtude da falta de domínio das “bonitas” e “temíveis” palavras da gente da cidade:

Ele também dizia palavras sem sentido, conversava à toa. Mas irou-se com a comparação, deu marradas na parede. Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Vivia trabalhando como um escravo. Desentupia bebedouro, consertava as cercas, curava os animais – aproveitara um casco de fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa? (V. S., 2004, p. 36).

Ambos, Macabéa e Fabiano são fascinados e, ao mesmo tempo, reféns de palavras e sentidos que delas emanam. O signo representa perigo, sendo uma faca de dois gumes: pode salvar, pois falar é existir como ser e sujeito, e pode condenar o indivíduo que não a emprega no momento oportuno. A fascinação de Macabéa pelas palavras também se revela no interesse pelo seu significado; nesse caso, quase sempre encontramos a figura opressora de Olímpico que, agressiva e ameaçadora, conduz Macabéa à sua condição anterior:

E uma vez os dois foram ao Jardim Zoológico... Tendo visto que seus comentários sobre bichos não agradavam Olímpico, procurou outro assunto: – Na Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo. Olímpico olhou-a desconfiado – Isso é lá coisa para moça virgem falar? E para que serve saber demais? O Mangue está cheio de raparigas que fizeram perguntas demais (H. E., 1999, p. 55).

De certa forma, a narrativa, quando inclui o fracassado diálogo entre Macabéa e Olímpico, resulta no que Nunes (1989) chamou de monólogo a dois, a interferência mútua e exterior de dois monólogos entrecruzados:

Sentavam-se no que é de graça: banco de praça pública. Ali acomodados, nada os distingua do resto do nada. Para a grande glória de Deus:

Ele: – Pois é.

Ela: – Pois é o que?

Ele: – Eu só disse “pois é”!

Ela: – Mas “pois é” o quê?

Ele: – Melhor mudar de conversa porque você não me entende...  
(H. E., 1999, p.47-48).

Processo semelhante ocorre em *Vidas Secas*, quando a impossibilidade de comunicação reduz a fala a uma troca de expressões desencontradas ou incompletas. Vejamos um fragmento retirado do capítulo “Inverno” e que ilustra tal afirmação:

Quando iam pegando no sono, arrepiavam-se à trempe e ouviam a conversa dos pais. Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto (V. S., 2004, p. 63-64).

No caso específico de *Vidas Secas*, tal ocorrência não se aplica apenas a Fabiano, mas também a outros personagens, como o Menino mais velho que pergunta, à Sinha Vitória, o significado da palavra “inferno”:

Deu-se aquilo porque Sinhá Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de sinha Terta, pediu informações. Sinha Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como

o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros. O menino foi à sala interrogar o pai [...]. Ficou por ali rondando timidamente arriscou a pergunta. Não obteve resposta, voltou à cozinha, foi pendurar-se à saia da mãe: – Como é? Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras. – A senhora viu? Ái sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote. O menino saiu indignado com a injustiça... (V. S., 2004, p. 54).

As personagens em estudo são impedidas de falar, seja pelo discurso do outro ou pela própria incapacidade de lidar com palavras desconhecidas. As expressões são bonitas, mas perigosas; mesmo assim, a pálida lucidez das personagens faz com que as desejem ardente mente. O juiz que os condena é a impossibilidade de falar, ficando impelidos a viver sempre enganados, sem ao menos saber o porquê.

Glória, colega de trabalho de Macabéa, não era uma mulher bonita. Entretanto, sabia usar seus atributos femininos de modo a atrair a atenção dos homens, pois “possuía no sangue um bom vinho português” e, apesar de branca, “tinha em si a força da mulatice”. Era cheia de carnes e sensual, de cabelos descoloridos e filha de um açougueiro; não só dominava as palavras difíceis, como ganhava mais que Macabéa: “Glória era estenógrafa e não só ganhava mais que Macabéa, como não parecia se atrapalhar com as palavras difíceis das quais o chefe gostava”. Enquanto isso, a mocinha se apaixonara pela palavra efemérides (H. E., 1999, p. 40).

Munido de uma corrosiva ironia, o narrador de *A Hora da Estrela* tece um frio e cruel retrato de Macabéa, sua pobreza, ignorância e ausência de atributos ficam ainda mais evidentes quando comparados com Glória:

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido [...]. Oxigenava em amarelo – ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico [...]. O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. Vendo-a, ele logo adivinhou que, apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade [...]. Posteriormente, de pesquisa em pesquisa soube que Glória tinha mãe, pai e comida quente em hora certa. Isso tornava-a material de primeira qualidade. Olímpico caiu em êxtase quando soube que o pai dela trabalhava num açougue. Pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira. Enquanto Macabéa lhe pareceu ter em si mesma seu próprio fim (H. E., 1999, p. 59-60).

Ao estabelecer uma comparação entre Glória e Macabéa, Olímpico não tem a menor dúvida em decidir pelo rompimento do namoro com a nordestina. Abandonada pelo único namorado que conhecia, prestes a ser demitida e completamente deslocada na grande metrópole, Macabéa ainda enfrenta o perigo imposto pelas misteriosas palavras que não domina. Ao mesmo tempo em que é fascinada por novas expressões, a heroína tenta adaptá-las à sua percepção da realidade linguística, escrevendo a seu modo e cometendo equívocos no uso do idioma, mesmo tendo o diploma de datilografia. A inadequação de Macabéa, como pessoa, ao hábitat urbano revela-se na incapacidade que ela apresenta em exercer o ofício de datilógrafa:

Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: desguinar. (H. E., 1999, p. 29).

A incompatibilidade entre ofício exercido e formação escolar – motivo pelo qual a personagem será posteriormente demitida – inscreve-se numa construção irônica que conduz o leitor a uma espécie de perplexidade diante da figura de Macabéa. À frente da datilógrafa, desenha-se um cenário cada vez mais hostil onde talvez, somente as palavras, poderiam trazer um sopro de esperança.

Fabiano, no momento do acerto de contas com o patrão, sente-se ludibriado, posto que a ausência do domínio da linguagem não lhe proporciona armas capazes de defender sua posição de trabalhador explorado: à expropriação material se junta a expropriação da identidade e do ser:

Na palma da mão as notas estavam úmidas de suor. Desejava saber o tamanho da extorsão. Da última vez que fizera as contas com o amo o prejuízo parecia menor. Alarmou-se. Ouvira falar em juros e em prazos. Isto lhe dera uma impressão bastante penosa: sempre que os sabidos lhe diziam palavras difíceis ele saia logrado. Sobressaltava-se escutando - as. Evidentemente só serviam para encobrir ladroeiras. Mas eram bonitas. Às vezes decorava algumas e empregava-as fora de propósito (V. S., 2004, p. 96-97).

Na obra *Sob o signo do silêncio*, Holanda (1992, p. 42-43) analisa a relação entre o sujeito, a linguagem e o poder, concluindo que:

A exploração do homem tem seu esteio em arrancar-lhe a palavra: emudecê-lo é reduzi-lo a nada; é, assim, facilitar o mando – impedindo ao outro a palavra que forja a impossibilidade de sonhar outro destino, diverso. O próprio do escravo é o silêncio: cala sua voz e acolhe a alheia. Nulifica-se na aquiescência e repete o patrão fundamento da pedagogia do desastre (HOLANDA, 1992, p. 42-43).

Por não conseguirem manipular as enigmáticas palavras, Macabéa e Fabiano não só são silenciados, mas explorados, ganhando menos do que aqueles que possuem argumentos (expressões) para reivindicarem seus direitos.

Atentos à face perversa da palavra como expressão de uma determinada realidade, Graciliano Ramos e Clarice Lispector colocam em xeque a forma já institucionalizada do “dizer”, problematizando o ato de escrever e a condição de escritor. Por apresentarem uma aguda compreensão dos limites da obra literária e (im)possibilidade de representação autêntica das contradições que movem a sociedade de classes, eles produzem, em *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela*, uma prosa de ficção fortemente marcada pelo autoquestionamento. Para Brunacci (2008, p. 119), o escritor que percebe as contradições entre a Literatura e a vida produz uma escrita literária que

[...] recusa o mero artifício estético de a literatura voltar-se sobre si mesma para perscrutar técnicas e procedimentos discursivos; ela passa a questionar sua função mesma enquanto elemento do conjunto das práticas de dominação que se processam no interior do processo civilizatório e são, geralmente, escamoteadas pela historiografia.

Nos romances em estudo, encontramos a presença de um narrador sempre às voltas com o próprio fazer literário; são narrativas repletas de reflexões, comentários e alusões em que ele coloca sob suspeita o poder da Literatura de representar o mundo e da eficácia do discurso como representação do irrepresentável – o nervo da vida social e suas dinâmicas. Tanto em *Vidas Secas* como em *A Hora da Estrela*, os narradores insistem no autoquestionamento, por reconhecerem que sua posição de intelectual burguês seria como um empecilho para que sua literatura toque a vida miserável de suas personagens. Os narradores admitem que sua função na sociedade é distinta das demais,

uma vez que ocupam uma posição de prestígio tanto na esfera do material como no poder de uso da linguagem:

Antecedentes meus do escrever? Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim (H. E., 1999, p.18-19).

O narrador Rodrigo S. M. parece enfrentar uma difícil constatação: a mesma literatura, utilizada para narrar a vida anônima de sua heroína, materializa-se como um “luxo”, um bem cultural, uma “mercadoria” inacessível para Macabéa e os milhões de excluídos representados pela datilógrafa. De certo modo, a adoção da perspectiva externa acentua um item de verossimilhança: Como atribuir aos “vencidos” a narração de suas próprias histórias se eles se encontram mergulhados num universo que os segregava dos bens culturais? Como dar voz a uma heroína incapaz de construir sua própria existência a partir de um plano discursivo? O próprio narrador aponta essa impossibilidade: “Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada e em cheio no chão” (H. E., 1999, p. 15).

Voltando ao caso específico de *Vidas Secas*, a natureza autoquestionadora da narrativa se mostra como algo mais sutil em relação ao romance de Lispector. A estratégia encontrada por Graciliano Ramos foi a da contaminação do discurso do narrador pelo da personagem e vice-versa. Ao adotar tal procedimento, o narrador/Graciliano simultaneamente se ausenta, incluindo-se na história contada. O fragmento abaixo ilustra bem a técnica empregada por Mestre Graça, em que o uso do discurso indireto livre permite construções do tipo:

Ele, Fabiano, muitas vezes disse: – “seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar se estrepa, igualzinho aos outros.” Pois viera a seca e o pobre do velho, tão bom, tão lido, perdera tudo, andava por aí, mole... Seu Tomás da Bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um homem remediado ser cortês. Até o povo censurava aquelas maneiras. Mas todos obedeciam a ele. Ah! Quem disse que não obedeciam? (V. S., 2004, p. 21-22).

É perceptível a “contaminação” entre o discurso do narrador e da personagem nesse trecho, a tal ponto que é praticamente impossível distinguir se uma frase como “Ele, Fabiano, muitas vezes disse: – ‘seu Tomás, vossemecê não regula’” partiu de Fabiano ou do narrador. Para Brunacci (2008, p. 123):

Seu Tomás da Bolandeira “é a figuração do intelectual/escritor”. O modo encontrado pelo autor para indicar seu envolvimento com a história, sem manifestar explicitamente o autoquestionamento da literatura, foi criar uma personagem que, nas relações com as demais, representa alguém que se destaca por deter o poder da linguagem, mas que ao mesmo tempo, se recusa a exercer o papel de mando respaldado nesse poder. Por isso seu Tomás da Bolandeira não manda, pede. Responde aos cumprimentos da gente do povo. É diferente dos “outros brancos”, que gritavam por nada e “descompunham” os empregados.

A perspicácia de Graciliano não lhe permitiu que caísse nas armadilhas do realismo tradicional e na sua pretensa neutralidade. O autor de *Angústia* sabia que a distância entre o intelectual letrado e o pobre é uma barreira quase intransponível para a Literatura. Portanto, a contaminação entre o discurso do narrador e da personagem só foi possível em *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela* pelo fato de revelar, na própria escritura, o teor político e ideológico que ela pode assumir.

No entanto, um breve passeio pela produção ficcional do passado e da modernidade nos permite verificar que muitos autores não tiveram a mesma consciência estética apresentada por Graciliano Ramos e Clarice Lispector. Movidos por um sentimento de compromisso com as minorias, inúmeros escritores produziram uma obra artificial, distante das contradições humanas e sociais.

A literatura produzida nesses moldes caiu facilmente na mera idealização do Outro e, até mesmo, na sua desnaturalização – a alteridade do Outro é algo que parece sempre escapar. O narrador Rodrigo S. M. sintetiza bem tal problemática: “Tenho um personagem bulíçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere” (H. E., 1999, p. 22). Essa talvez seja uma das grandes questões polemizadas por Lispector em seu último livro: Como falar do Outro, ou mesmo para o Outro? Afinal, o intelectual materializado na figura de Rodrigo S. M. não pertence às camadas mais baixas da população; logo, não é digno de representá-los.

Diante de questões tão espinhosas, parece realmente que estamos num beco sem saída. Em uma civilização marcada pela barbárie e progressiva desumanização, seria

possível ao escritor dizer algo? Poderia a literatura pronunciar seu discurso sem que este seja uma indecência? Eis um dos principais questionamentos feitos por Steiner em sua obra *Linguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra* (1988).

Em meio à proliferação da “verbosidade” nos estudos humanísticos, Steiner (1988) se pergunta: Onde está “o silêncio necessário para que se possam ouvir as metamorfoses” processadas num mundo cada vez mais inautêntico? A literatura ainda é possível para uma civilização marcada por duas grandes guerras e o horror do holocausto? Depois da barbárie, não teria o homem herdado somente palavras gastas, surradas, limadas que se converteram em esqueletos e espectros?

Diante de tantos impasses, deveria o escritor-poeta reconhecer o fracasso da Literatura e silenciar-se definitivamente? Nesse cenário nada otimista, o silêncio parece ser uma postura mais adequada quando as palavras foram corrompidas. Entretanto, o silêncio proposto pelo artista moderno está longe do conformismo, pois se configura como um ato de coragem, de reavaliação e, até mesmo, de negação de sua arte. Para Sontag (1987, p. 13):

A maioria da arte de valor de nosso tempo tem sido experimentada pelo público como um movimento em direção ao silêncio (ou a ininteligibilidade, à invisibilidade, à inaudibilidade); como um desmantelamento da competência do artista, de seu sentido responsável de vocação – e, portanto, como uma agressão contra eles.

No panorama das letras nacionais, Graciliano Ramos e Clarice Lispector, ao problematizarem as questões relacionadas à representação do Outro de classe, optaram pela dignidade do silêncio. Colocaram em xeque não apenas o poder de alcance de sua Literatura, mas também o ofício de escritor. Assumiram, corajosamente, o fracasso de sua escrita diante do peso da vida – talvez a força de suas narrativas derive dessa arriscada postura.

Como já mencionado, além de *Vidas Secas* e *A hora da Estrela*, outras obras aproximaram-se, mesmo que timidamente, da problemática da representação do outro de classe, com destaque para o romance de 1930. Tal fato é visto pela crítica como um importante avanço; entretanto, o caso específico de *A Hora da Estrela* não deixa de ser emblemático. Conforme Luciene Azevedo (2007, p. 205):

É sintomático que, considerando a *tradição interessada* de nossa literatura, seja justamente em uma obra de Clarice Lispector que todos esses impasses venham à tona de forma quase cínica. Sintomático ainda pelo fato de Clarice Lispector ter merecido atenção da crítica pela resistência que impõe a essa tradição [...]. Chega a ser irônico o fato que, depois de ter pairado sobre ela o rótulo de escritora alienada de estilo “mulherzinha”, *A Hora da Estrela* possa ser encarado como um marco problematizador da representação do outro no panorama literário brasileiro, colocando-se no olho do furacão dessa mesma *tradição interessada*.

Parece ter predominado, pelo menos por algum tempo, a atitude cômoda da crítica e da historiografia literária em situar a obra de autores como Graciliano Ramos e Clarice Lispector em dois polos opostos, bem delimitados, entre o romance regionalista, de cunho sociológico, e a chamada vertente intimista. Entretanto, como esclarece Azevedo (2007), a publicação de *A Hora da Estrela* parece ter obrigado a crítica em lançar um novo olhar para o projeto ficcional de Lispector.

Ao narrar a existência anônima de Macabéa, Clarice, amparada por um refinado senso ético e estético, além de uma boa dose de ironia, não apenas desmantela a superficialidade do chamado romance “engajado”, como também questiona seu poder de alcançar e interferir na realidade do excluído. Não faltaram, entre os estudiosos de sua obra, aqueles que assinalaram, no último livro da autora de *Água Viva* (1973) uma resposta aos que sempre a acusaram de escritora alienada, alheia aos acontecimentos sociais de sua época.

Pode-se dizer, portanto, que Ramos e Lispector, cada um a seu modo, problematizam a condição de outro de classe, tornando-os personagens de sua própria ficção. A posição autoquestionadora parece se apresentar de forma mais evidente pelo narrador Rodrigo S. M., talvez pelo fato de ele falar “diretamente” sobre o tema. Por outro lado, o narrador de *Vidas Secas*, apesar de não deixar evidente o autoquestionamento, permite ao leitor perceber tal recurso na própria constituição do narrador em terceira pessoa, contaminando-se pelo ponto de vista de Fabiano a tal ponto que, em muitos trechos do romance, torna-se difícil identificar a quem pertence determinado raciocínio: ao narrador ou a Fabiano.

Brunacci (2008) destaca, em seus estudos sobre *Vidas Secas*, um aspecto importante e que, de certa forma, coaduna com a proposta de análise da nossa pesquisa. Para a pesquisadora, o autoquestionamento na obra de Graciliano pode ser identificado no modo como o narrador confere valor discursivo ao silêncio da personagem, o que

contamina também a escrita. “Esse narrador, como já foi dito, é o ‘procurador’ de Fabiano; logo fiel as seu mandato de procuração, faz o que lhe é ditado pela personagem: fala junto com ela” (BRUNACCI, 2008, p. 122). Esse procedimento já aponta para a natureza autoquestionadora da narrativa, pois coloca em xeque o princípio da objetividade que exige um narrador em terceira pessoa. A estratégia adotada por Graciliano foi a criação de um narrador que se coloca fora dos acontecimentos narrados, mas que, ao mesmo tempo, se deixa contaminar pela história e pelo drama do vaqueiro.

Criando um narrador em terceira pessoa para contar o drama da família de retirantes, Graciliano Ramos sabe que a existência de suas personagens só é possível quando “[...] do outro lado da narrativa, esteja alguém que se distingue na vida social como detentor do poder da linguagem” (BRUNACCI, 2008, p. 123). O autor de *Memórias do Cárcere*, consciente de seu ofício, recusa-se a aceitar o papel da literatura como reificação, como instrumento de propagação da ideologia. Ao promover o autoquestionamento do discurso literário, Graciliano reforça o poder emancipador da literatura sem, contudo, deixar de denunciar seus simulacros.

Ainda pela perspectiva de Brunacci (2008), *Vidas Secas* é a representação do narrador como sujeito cindido. Nessa condição, ele fica dividido entre sua autonomia como escritor e a necessidade permanente de possibilitar que o silêncio de suas personagens invada a narrativa:

Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las, mas havia, Fossem perguntar a seu Tomás da bolandeira, que lia livros e sabia onde tinha as ventas. Seu Tomás da bolandeira contaria aquela história. Ele Fabiano, um bruto, não contava nada. Só queria voltar para junto de Sinhá Vitória, deitar-se na cama de varas. Porque vinham bulir com um homem que só queria descansar? Deviam bulir com os outros (V. S., 2004, p. 34).

O fragmento citado anteriormente, retirado do capítulo “Cadeia”, ilustra bem as observações feitas por Brunacci (2008). Notamos implicitamente o envolvimento do narrador com o drama da personagem presa, injustiçada e sem poder, ao menos, exteriorizar, por meio de palavras, seus fantasmas interiores.

Nesses termos, a técnica narrativa empregada em *Vidas Secas* inova por permitir ao narrador não apenas um envolvimento mais íntimo com a personagem, mas também o afastamento necessário para que se estabeleça uma crítica contra a opressão vivenciada por esses seres. Fabiano é preso, humilhado pelo Soldado Amarelo, por

conta de uma desavença nos jogos de carta. O vaqueiro intui sua má sorte, sua condição de “matuto”, incapaz de falar, de se defender e prefere se recuar em silêncio; se dominasse as “difíceis” palavras de seu Tomás da Bolandeira, ele poderia contornar aquela situação.

A técnica do entrecruzamento das vozes do narrador e da personagem não deixa nítido para o leitor identificar se tais indagações partem de uma personagem tão rude, principalmente se levarmos em consideração a origem de trabalhador iletrado de Fabiano. Tal questão não escapou ao crítico Álvaro Lins (2004), que chegou a afirmar ser esse “[...] um defeito considerável em *Vidas Secas*”. Entretanto, não podemos perder de vista o fato de estarmos diante de um narrador onisciente; por conseguinte, seu acesso ao inconsciente da personagem é ilimitado, com o privilégio de penetrar naquela zona onde brotam os pensamentos.

Diante disso, o fato de um personagem humilde desenvolver raciocínios tão elaborados nos induz facilmente a imaginar que tais questionamentos só poderiam partir de um intelectual como seu Tomás da Bolandeira, aqui representado pelo narrador onisciente. Este último, recorrendo ao discurso indireto livre, parece assumir a tarefa de expor em seu relato à condição degradante do vaqueiro: “Ele, Fabiano, um bruto não contava nada” (V. S., 2004).

Ainda pela perspectiva de Lins (2004), existe outro aspecto no romance em estudo que não pode ser desconsiderado: enquanto nos primeiros romances, como *São Bernardo e Angústia*, uma das personagens é encarregada de narrar a história, em *Vidas Secas*, o romancista Graciliano Ramos abandona a perspectiva da primeira pessoa e escolhe construir a narração em terceira. Talvez por uma questão de simpatia e compaixão para com Fabiano e sua família, assume o papel de narrar a saga desse sertanejo, de modo que a narração evidencia uma possível identificação entre narrador e personagem. Lins (2004, p. 152) considera esse fato inovador como um “[...] sinal de que antes Graciliano Ramos, deixava suas personagens entregues à própria sorte, enquanto agora o autor se identifica com os desgraçados nordestinos de *Vidas Secas*”.

Fernando Cristóvão, em sua obra *Graciliano Ramos: Estrutura e valores de um modo de narrar* (1986), elucida e reformula muitas questões levantadas por Lins (2004) acerca do entrecruzamento de discursos na arquitetura de *Vidas Secas*:

Nenhum deles (os retirantes) é o narrador, mas raciocinam como se fossem, porque são postas diante do leitor considerações que excedem largamente a capacidade reflexiva do vaqueiro e dos seus. O artifício tem justificação e coerência, porque todas essas ousadias mentais são subsumidas pelo narrador, que as incorporou no seu discurso. A onisciência do narrador não só pode exprimir e deduzir o que eles por si pressentem confusamente, mas empresta-lhes essa capacidade de monologar, que não sabemos bem, às vezes, a quem pertence – se ao narrador se à personagem – situação equivalente à do discurso indireto livre, pois que à assimilação dos diálogos verbais correspondem os pensamentos assimilados e surpreendidos, na sua gênese, como próprios das personagens (CRISTÓVÃO, 1986, p.56-57).

Ao se identificar com a miséria das “vidas secas”, o narrador-autor adota uma postura semelhante à de Rodrigo S. M., narrador em *A Hora da Estrela*. A contaminação do narrador pela personagem se manifesta, também, no modo como este irá fazer uso da linguagem:

Sim, mas não esquecer que para escrever não – importa – o quê o meu material básico é a palavra. Assim, é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se enfoca um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar o pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome (H. E., 1999, p. 14-15).

Para captar a pobreza de Macabéa, o narrador passa por um rito ascético no qual não deveria fazer a barba e somente vestir roupas rasgadas, adquirir olheiras, além de se alimentar pouco; tudo como parte do processo que constitui a narrativa à qual ele se propõe a escrever. O uso da linguagem também deverá ser feito com parcimônia, deixando que o silêncio da nordestina invada a narrativa. Como intelectual, o narrador repudia a exuberância física do signo – expressa pelos adjetivos materializantes “suculentos”, “carnudos”, “esguios” – em nome da simplicidade e da fome que perpassa todo o universo verbo-físico e existencial de sua personagem. Assim, a expressão linguística adotada por Rodrigo S. M. será despojada de todos os enfeites para que ele alcance a miséria anônima de Macabéa.

Rodrigo evita usar “adjetivos esplendorosos” e “carnudos substantivos” por temer transformar em “ouro” o pão da moça pardacenta. Numa postura semelhante, o

narrador de *Vida Secas*, comovido com o drama da família de retirantes, enfeza-se com as palavras, que não conseguem descrever uma realidade desértica como a de Fabiano e, quando usadas, servem apenas para ludibriar o vaqueiro:

Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que os outros mangavam dele. Fazia-se carrancudo e evitava conversas. Só lhe falavam com o fim de tirar-lhe alguma coisa. Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. O patrão realizava com pena e tinta cálculos incompreensíveis. Da ultima vez que se tinham encontrado houvera uma confusão de números, e Fabiano, com os miolos ardendo, deixara indignado o escritório do branco, certo que fora enganado. Todos lhe davam prejuízo. Caixeiros, os comerciantes e o proprietário tiravam-lhe o couro... (V. S., 2004, p. 76).

O trecho citado nos permite entrever não apenas o drama de Fabiano, sempre explorado pelos que “falavam”, mas também a angústia do narrador. Este último, como bem lembra Cândido (2006), assume a posição de “procurador” do vaqueiro e, nessa posição, precisa denunciar a condição de trabalhador explorado do sertanejo. Segundo Bosi (1983, p. 150), é crucial em *Vidas Secas* “[...] o enfezamento do narrador com palavras que não remetem a coisas e atos verazes. A palavra escrita, por exemplo, sob cujo limiar se exprime Fabiano e os seus, é para o sertanejo causa de angústia e opressão”. Vejamos outros fragmentos da obra em que, simultaneamente, é possível notar a linguagem lacônica da personagem que intui sua miséria existencial e a suspeita do narrador em relação às palavras opressoras e perigosas:

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem ele não era um homem: era apenas um cabra ocupado em guardar as coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras difíceis e compridas da gente da cidade tentava reproduzir algumas, em vão, mas que elas eram inúteis e talvez perigosas... (V. S., 2004, p. 18-20).

O uso do discurso indireto livre permite ao leitor formular a seguinte questão: Quem “sabia” que as palavras eram “inúteis e talvez perigosas”? Fabiano ou o narrador

intelectual? Instaurando a ambiguidade sobre a origem do comentário por meio do qual Fabiano conclui não ser um homem, mas apenas alguém encarregado de tomar conta das coisas alheias, “[...] Graciliano recolhe a palavra e a verdade do seu vaqueiro e reforça-as com o aval do narrador que tudo sabe” (BOSI, 1983, p. 153).

Fabiano e sua família estavam mergulhados na rudeza e eram movidos apenas por “suspeitas” de que as palavras guardavam algo de ameaçador e perigoso. Já o narrador inconformado não apenas suspeita, mas tem certeza das perversidades que os signos poderiam ocultar. Daí seu “enfezamento”, pois, de certo modo, sabe que dificilmente sua literatura pode mudar a realidade histórica do vaqueiro. Insatisfação que se agrava por reconhecer a impossibilidade de Fabiano “tomar” a fala para si.

Ainda segundo Cândido (2006, p. 150), ao projetar um narrador em terceira pessoa, o autor de *Angústia* inova por criar um discurso “que não é um monólogo interior e não é também intromissão narrativa”. A partir do discurso indireto livre, o autor conseguiu, com maestria e perfeição, se fazer presente e, ao mesmo tempo, ausente da narrativa. Ao investigar o entrecruzamento das vozes do narrador e da personagem em *Vidas Secas*, Brunacci (2008, p. 159) discute, com propriedade, o recurso empregado por Graciliano Ramos:

Mas quem é o emissor desses enunciados, Fabiano ou o narrador? Nessa questão, trabalho com a ideia desenvolvida por Cândido (1992)... Se o narrador é “uma espécie de procurador da personagem”, então o enunciado pertence aos dois, porque o primeiro fala o que o segundo induz. Entendo que esse narrador é a instância ficcional que representa no texto o detentor da linguagem. Nessa perspectiva, seu papel é marcado pela contradição, porquanto, na condição de representação do escritor – instituído por este para se relacionar com as personagens –, lida com a palavra, que, como criação social, é também ideológica...

E diz ainda:

Não se trata, portanto, de um sujeito que imprime sua visão de mundo à consciência das personagens; pelo contrário, o narrador de *Vidas Secas* não os analisa como “meros objetos do seu conhecimento”, mas reconhece que seus mundos não são fechados nem surdos, e que, à sua moda, pelo domínio de parcós recursos de linguagem, dialogam entre si a partir do silêncio mesmo que preside suas relações (Idem, p. 160).

Continuando sua análise, Brunacci (2008, p. 124) evidencia, no romance de Graciliano, um choque entre duas práticas discursivas: de um lado, a fala do narrador, condenada de certa forma ao fracasso, e de outro, o discurso do silêncio, talvez a única possibilidade de representar o irrepresentável:

Embora mostre as vidas de Fabiano e sua família sujeitadas por um processo reificador abrangente, o narrador nega-se a estabelecer – e simultaneamente estabelece, para expor à crítica – uma relação de reificação com sua personagem, porque sabe que não lhe pode dar voz, como dádiva, em seu texto literário – podendo, no máximo transcrever ou estetizar essa voz.

O mesmo pode ser constatado em *A Hora da Estrela*. Claire Varin, em sua obra *Línguas de Fogo* (2002), salienta o elogio da crítica ao último romance produzido por Lispector, o qual se adéqua à sobriedade da escritura na medida da pobreza de Macabéa:

Do recolhimento nasce *A hora da Estrela*; do silêncio, um grito, de Clarice, Macabéa. Esta filha anônima do nordeste está “tão viva” quanto o narrador Rodrigo S. M. que conta sua história. Macabéa se impõe ao narrador que se vê obrigado a falar nela: “Eu não inventei essa moça. Ela forçou em mim sua existência” [...]. A crítica elogia *A Hora da Estrela*, louva a intensidade das percepções da autora e a sobriedade da escritura na medida da pobreza de Macabéa (VARIN, 2002, p. 168-169).

Para que a existência anônima da nordestina venha à tona e seja percebida pelo leitor, Rodrigo S. M. sabe que não poderá poetizar “[...] as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda construída contra ela”:

Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. Também tive de me abster de sexo e futebol. Sem falar que não entro em contato com ninguém. Voltarei algum dia à minha vida anterior? Dúvido muito. Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto nada leio para não contaminar com luxos a simplicidade de minha linguagem... (H. E., 1999, p. 22-23).

Agindo assim, o narrador clariceano procura manter sua autonomia discursiva. No entanto, ao confessar sua dificuldade em transpor, para o universo das palavras, a miséria de sua personagem, sente a necessidade de abrir mão de sua fala para que o

silêncio de Macabéa invada a narrativa. Paradoxalmente, Rodrigo S. M. se reconhece como senhor e escravo da linguagem e sabe que a verdade viva de Macabéa dificilmente será tocada por sua literatura, podendo, assim como o narrador de *Vidas Secas*, no máximo estetizar a existência anônima de sua heroína.

Os narradores de *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela* enfrentam a difícil constatação: a palavra utilizada para narrar a história de suas personagens é a mesma que angustia Macabéa e Fabiano, dois seres condenados ao silêncio. Em seu artigo “Vidas Secas ou atrofia da palavra”, Rocha (2003) ressalta uma característica marcante na linguagem da família de retirantes que, de certa forma, conduziu o fazer literário do autor de *Memórias do Cárcere*:

Ora, Graciliano não pretendia representar pobres retirantes; o que, numa abordagem tradicional, demandaria uma narrativa estruturada através de ações continuadas dos personagens. Pelo contrário, Graciliano esforçou-se por apresentar a pobreza em suas consequências mais graves: a atrofia da linguagem e a anemia do pensamento. A dificuldade no controle da linguagem e o consequente embaraço na ordenação do pensamento são os verdadeiros protagonistas de *Vidas Secas*. No primeiro capítulo, a sobrevivência da família é assegurada com a morte do papagaio: “A fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida”. Os sinais de diálogo eram igualmente escassos: “Depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas”. Em todos os capítulos, observações semelhantes retornam obsessivamente, estruturando a narrativa em torno da relação entre palavras raras e pensamento inarticulado (ROCHA, 2003, p. 18).

A imaginação de Fabiano é muito limitada, e o ato de imaginar está diretamente ligado à linguagem. Seus diálogos são reduzidos, uma vez que imagina pouco, e no capítulo que leva seu nome, ele e os outros peões demonstram profunda admiração e respeito por seu Tomás da Bolandeira, não apenas pela maneira sempre cordial com que se dirige à gente humilde, mas, principalmente, pelo fato de o fazendeiro não se atrapalhar com as palavras. Por apresentar um vocabulário tão sofisticado para os padrões locais e cultivar o hábito da leitura, seu Tomás habita o imaginário de Fabiano e Sinha Vitória como um homem que inspira reverência.

A figura erudita de seu Tomás da Bolandeira contrasta-se com o universo pobre, analfabeto e silencioso de Fabiano. Falante e bem articulado, essa personagem parece representar tudo aquilo que Fabiano poderia ter sido e que não foi. Ao se comparar com seu Tomás da Bolandeira, o vaqueiro percebe o quanto seu repertório linguístico é limitado: “Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis,

truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo” (V. S., 2004, p. 22).

De fato, a fala é o veículo necessário para que Fabiano e sua família transportem suas agruras. A angústia vivida pelas quatro sombras torna-se ainda mais desesperadora ao tentarem materializar, em palavras, seus minguados pensamentos. A comparação com seu Tomás serve apenas para acentuar a maneira depreciativa como Fabiano se vê: um bruto, um ignorante. Entretanto, anima-se ao perceber que, apesar de fatores como seca, pobreza e opressão é um “cabra” forte, capaz de sobreviver às mais terríveis adversidades, entre elas, as temíveis secas que se anunciam novamente no horizonte:

Não queria morrer. Tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como seu Tomás da bolandeira. Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria home (V. S., 2004, p. 23-24).

Fabiano chega a questionar se o domínio das belas palavras ou o acesso aos livros o salvaria do flagelo da seca, e mais uma vez se compara ao seu Tomás: “Lembrou-se de seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás. Por quê? Só se era porque lia demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: – ‘seu Tomás, vossemecê não regula’. Para que tanto papel?” (V. S., 2004, p. 21-22). Nesse ambiente hostil, as elegantes palavras não foram capazes de impedir a ruína do fazendeiro erudito.

Sem enfeitar sua narrativa com falsos adornos, o discurso de Graciliano Ramos assume uma característica da modernidade, isto é, um texto vigilante, crítico ante a realidade dos seres silenciados pelo discurso oficial. Assim, sua escrita é sem excesso de palavras; um retrato da contenção, um texto submetido à mesma secura do clima opressivo do sertão.

Ao compor o painel de uma família destituída até mesmo de linguagem, Graciliano produz um romance que transcende o realismo descritivo para desvendar o universo mental de criaturas cujo silêncio ou dificuldade de expressão leva o narrador a inventar, para elas, um expressivo universo interior. Este, mesmo que incompleto e não totalmente verossímil, é uma possibilidade de expressão do pouco de humanidade que se pretende resgatar nas personagens.

A relação entre homem e linguagem adquire uma força vital no núcleo narrativo de *Vidas Secas*, pois, como destaca Rocha (2003, p. 18), “[...] é através da linguagem que os viventes se fortalecem”. Sinha Vitória é a própria representação da necessidade que o homem tem de exorcizar seus fantasmas interiores por meio da fala. No capítulo “Fuga”, as quatro sombras recomeçam sua sina, vista como marcha errante. O sol, a presença ameaçadora das arribações, o cansaço, a sede, a fome e a desesperança parecem tragar a pouca força que ainda resta aos viventes; entretanto, o fantasma do silêncio é o que mais aterroriza Sinha Vitória. Tomada por uma profunda angústia, sente vontade de falar, de gritar contra a má sorte em que estava emersa sua família:

Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não poderia explicar-se. Mas achava-se desamparada e miúda na solidão, necessitava um apoio, alguém que lhe desse coragem. Indispensável ouvir qualquer som. A manhã, sem pássaros, sem folhas e sem vento, progredia num silêncio de morte. A faixa vermelha desaparecera, diluíra-se no azul que enchia o céu. Sinha Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo. Queria enganar-se, gritar, dizer que era forte, e a quentura medonha, as árvores transformadas em garranchos, a imobilidade e o silêncio não valiam nada. Chegou-se a Fabiano, amparou-o e amparou-se, esqueceu os objetos próximos, os espinhos, as arribações, os urubus que farejavam carniça. Falou no passado, confundiu-o com o futuro. Não poderiam voltar a ser o que tinham sido? (V. S., 2004, p. 119).

A personagem precisava se livrar daquele imenso deserto verbal; era necessário beber da fonte de onde brotavam as palavras e, assim, revitalizar sua esperança que estava secando na aridez silenciosa da caatinga. Em seus estudos sobre *Vidas Secas*, Holanda (1992, p. 43) sintetiza bem a relevância das palavras para a companheira de Fabiano: “[...] é pela palavra que Sinha Vitória foge aquele silêncio de morte”. Portanto, a palavra assume o papel de redentora, pois seria capaz de salvar Fabiano, Sinha Vitória e os meninos das garras opressivas do silêncio.

Assim como as palavras poderiam livrar Sinha Vitória e sua família do silêncio de morte, também será por elas que um futuro promissor tomará forma, pela primeira vez, no inconsciente de Macabéa. Abandonada pelo namorado, prestes a ser demitida e ridicularizada pela colega de trabalho, a nordestina decide ir a uma cartomante, talvez na esperança de que esta lhe dê um futuro melhor. Depois das revelações feitas por Madama Carlota, Macabéa percebe o quanto sua vida era miserável: “Tudo de repente era muito e tão amplo que ela sentiu vontade de chorar. Mas não chorou: seus olhos

faiscavam como sol que morria” (H. E., p. 79). A metrópole havia se tornado tão hostil, vazia e silenciosa como as regiões mais longínquas e áridas do sertão.

Macabéa, assim como Sinha Vitória, precisava ouvir palavras que lhe dessem conforto, esperança e alento. E eis que, de repente, o rosto de Madama Carlota se ilumina:

– Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção minha flor, porque é de maior importância o que vou lhe dizer. É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra. Fique sabendo, minha florzinha, que até seu namorado vai voltar e propor casamento, ele está arrependido! E seu chefe vai lhe avisar que pensou melhor e não vai mais lhe despedir! – E tem mais! Um dinheiro grande vai lhe entrar pela porta adentro em horas da noite trazido por um homem estrangeiro. Você conhece algum estrangeiro? – Não senhora, disse Macabéa já desanimando. – Pois vai conhecer. Ele é alourado e tem olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos [...]. Ele tem muito dinheiro, todos os gringos são ricos. Se não me engano, e nunca me engano, ele vai dar muito amor e você, minha enjeitadinha, você vai se vestir de veludo e cetim e até casaco de pele vai ganhar! (H. E., 1999, p. 77).

Como uma fada madrinha às avessas, Madama Carlota usa suas poderosas palavras para lançar um feitiço que mudará para sempre a vida de Macabéa:

E agora vou lhe dar um feitiço que você deve guardar dentro do sutiã que quase não tem seio, coitada, bem em contato com sua pele. Você não tem busto, mas vai engordar e vai ganhar corpo. Enquanto você não engordar, ponha dentro do sutiã chumaços de algodão para fingir que tem. Olha minha queridinha, esse feitiço também sou obrigada por Jesus a lhe cobrar porque todo dinheiro que eu recebo das cartas eu dou para um asilo de crianças (H. E., 1999, p. 77-78).

Assim como em *Vidas Secas*, a palavra adquire, em *A Hora da Estrela*, o poder não apenas de livrar a heroína de tudo que a oprimia, como também a possibilidade de redimensionar os caminhos de sua vida. Namorado, casamento e dinheiro configuram-se, no horizonte da nordestina, como signos prenhes de uma vida abastada, bem diferente da existência anônima e miserável em que estava inserida: “Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua, pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina” (H. E., 1999, p. 79).

Todavia, nem as palavras, nem o feitiço de Madama Carlota puderam salvar Macabéa de seu trágico destino. Após sair da cartomante, grávida de futuro, a heroína é atropelada e agoniza até a morte na sarjeta. Não foram apenas as palavras que foram negadas à nordestina, mas uma possível existência como ser humano no mundo do capital. As engrenagens da maquinaria aniquilaram uma jovem que, como lembra o narrador, deveria ter permanecido no sertão de Alagoas com seu vestido de chita.

Graciliano Ramos e Clarice Lispector criaram dois romances singulares em nossa prosa de ficção. Encontraram, no silêncio de suas personagens, uma nova via de expressão. *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela* falam do homem, de seus silêncios, de suas misérias e glórias, pois, apesar de mudos, Fabiano e Macabéa desejam o que todo homem almeja: viver uma vida autêntica, mesmo quando ela se torna uma vida severina.

Em um ato de coragem e ousadia, Ramos e Lispector fizeram de seus textos um protesto contra o vácuo dos discursos pretensamente politizados, uma luta contra as convenções encobridoras da mentira das palavras. Para tanto, a construção de seus escritos é como a constituição do silêncio, o qual é utilizado como tentativa de depurar o texto dos falsos adornos e expô-lo enquanto espaço de múltiplas significações.

Por outro lado, o silêncio de Fabiano e Macabéa constitui-se como um inusitado mecanismo de comunicação com o leitor, pois somos seres condenados a significar com ou sem palavras – o homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico. De acordo com Holanda (1992, p. 43), “[...] bocas mudas, olhares perdidos, marchas silenciosas, é sempre um silêncio o que o texto de Graciliano Ramos aponta”. O mesmo pode ser constatado no texto de Clarice, pois o narrador Rodrigo S. M. decide contar a história de Macabéa ao captar, de relance, o olhar perdido da nordestina na cidade grande.

Entre tantos sentidos apontados para o silêncio na obra de Ramos e Lispector, destacamos ainda a possibilidade de tal recurso significar a palavra definitiva, o direito ao grito que se anuncia no decorrer das narrativas e que é tão bem descrito por Rodrigo S. M.: “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. Porque há o direito ao grito. Então eu grito” (H. E., 1999, p. 13).

Todavia, parece não existir grito mais eloquente do que o silêncio. Gritar aqui é falar pouco, retirar os enfeites e o estardalhaço das palavras para, assim, vislumbrar a

figura esquálida de Macabéa: “Escrevo sobre o mínimo parco enfeitando-o com púrpura, joias e esplendor. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final” (H. E., 1999, p. 82). Tal estratégia acentua, nas obras em estudo, o tom de denúncia contra uma vida alienada dos indivíduos que, mudos ou falantes, se adaptaram perfeitamente ao movimento da maquinaria.

Nesse diapasão, a figura tragicômica de Macabéa materializa-se como um espelho, refletindo não a face manchada da heroína, mas o rosto de toda a sociedade seduzida por uma vida tão artificial quanto os objetos de plástico que decoram a casa de Madama Carlota, a cartomante. Conforme afirma Sá (1993, p. 227):

Criando Macabéa, construindo-a como um ser de linguagem, para denunciar por esse grito a alienação da sociedade em que vive, o escritor procura a salvação, conquistando também seu espaço de vida. Embora Macabéa não tenha um espaço seu, o artista também sobrevive pelas possibilidades que tem de transformar “em ouro” as dores e a fome dos outros.

Em sua obra *O Naufrágio da introspecção*, Nunes (1989, p. 68-69) faz outra importante observação acerca do narrador de *A Hora da Estrela*:

O narrador de *A Hora da Estrela* é Clarice Lispector, e Clarice Lispector, tanto quanto Flaubert foi Madame Bovary, é Macabéa. Entretanto, ao contrário de Flaubert, que permaneceu sempre, como autor, por trás de seus personagens, Clarice Lispector expõe-se quase sem disfarce, exibindo-se, lado a lado com seus personagens, também ela persona, na condição patética do escritor (culposo relativamente a Macabéa), que finge ou mente. Para alcançar certa verdade da condição humana – mas sabendo que mente, como se numa réplica ao dito cartesiano *Eu que penso, sou*, o Cogito do filósofo René Descartes, ela se perguntasse permanentemente “*Eu que narro, quem sou?*”.

É interessante observar que a discussão em torno da representação estético-literária extrapola os limites da linguagem e do texto, além de atingir questões sociais e existenciais: muito mais que a seca, a prisão, a fome, a dominação e o anonimato, é o silêncio que rouba a identidade desses seres humanos e uma vida plena de dignidade como tal. Por outro lado, é pelo silêncio que tais figuras emblemáticas (Fabiano e Macabéa) impõem sua presença. Elas resistem como o imenso cacto de Manuel

Bandeira, mesmo quando vem a resistência, ironicamente, coroada com a hora da própria morte.

Morta, Macabéa transforma-se em estrela da Literatura. E como tal, ilumina e abala todas as contradições sociais. É estrela-guia que conduz o leitor a outras reflexões e, quem sabe, a diferentes caminhos mais humanos e justos. Sua morte não foi um acaso; e mesmo o pessimismo do momento nos permite entrever um fio de esperança. A narrativa encerra-se apenas por ora, com um advérbio de afirmação: “E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?! Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim” (H. E., 1999, p. 87).

O advérbio “Sim”, que finaliza a narrativa, retoma o inicio do romance: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (H. E. 1999, p. 11). Vida e morte se mesclam, início e fim se tocam no espetáculo ora sublime, ora grotesco da existência humana. Esse caráter cíclico, que culmina com a morte da heroína, parece deixar implícito que a narrativa da vida continua. A morte de Macabéa não leva consigo a esperança no homem e na Literatura, uma vez que outros Fabianos e outras Macabéas deixarão o sertão rumo à metrópole: “Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos” (V. S., 2004, p. 126).

Tanto em *Vidas Secas* como em *A Hora da Estrela*, a esperança ainda resiste à morte e à reificação, persiste em brotar no solo castigado pela seca ou nas sendas do asfalto das grandes cidades. Ramos e Lispector nos dão a lição, cabendo, a cada um, a escolha em dirigir, ou não, a Mercedes que atropela e mata os milhares de Fabianos e Macabéas que vivem nas franjas de nossa sociedade. Na galeria que compõe as grandes personagens de nossa Literatura, Fabiano e Macabéa surgem como heróis que interrompem o curso dos discursos, problematizando os caminhos da ficção que se quer engajada.

O que esperava Graciliano Ramos e Clarice Lispector quando escreveram *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela*? Pergunta difícil a ser respondida, mesmo para aqueles que se debruçaram sobre suas obras. Entretanto, uma coisa é certa: a lucidez dos autores os impediram de acreditar que a literatura poderia mudar a estrutura da sociedade de classe. O próprio narrador de *A Hora da Estrela*, movido pelo sentimento de impotência

e perplexidade, deprecia seus escritos: “Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo” (H. E., 1999, p. 35).

No fundo, os narradores em estudo sabiam que “[...] as palavras não nos transmitem a ideia alheia tal qual o outro a anuncia: o enunciado se turva, transmitido. Assim, já terá o sentido que lhe dou – outro, que o de quem o pensou e pronunciou” (HOLANDA, 1992, p. 86). Graciliano e Clarice tinham consciência que a literatura não dá o existente, pois apenas aponta para o possível. E por acreditarem em outros modos possíveis para a existência humana, *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela* revelam-se como narrativas a contrapelo da história, negando e denunciando a massificação e alienação dos indivíduos.

Longe de pretender retratar essas “vidas secas” de modo objetivo, as narrativas transformam as mazelas humanas em construções de linguagem. Diante das figuras silenciosas e lacunares de Fabiano e Macabéa, o leitor é conduzido por duas narrativas que não buscam uma resposta definitiva para os dramas dos indivíduos. Ambos os textos ficam em aberto, permanecem mais como uma indagação, uma busca de respostas que Graciliano e Clarice problematizam sem, contudo, solucionar o mistério que paira sobre a existência de suas personagens e, consequentemente, de todos os indivíduos.

Para Luciana Borges (2001), a indagação é própria razão de ser dos textos de Clarice Lispector. Ainda segundo a ensaísta, uma teoria da narrativa em Clarice implica a não domesticação do texto, pois ele, escritor e leitor se digladiam de modo quase intencional. A construção do texto não se centra no fato em si (nível actancial), mas na repercussão dos acontecimentos no indivíduo, circunstância que dá origem a um segundo desdobramento: a repercussão do texto no leitor:

Seria quase impossível sair incólume do contato com a ficção de Clarice, tal a desestruturação que esta promove nas bases narrativas que sustentam o texto convencional. Esta não rendição a um modelo formal é que torna o texto portador de uma força desagregadora que nasce da própria indagação. Indagação esta que surpreende mais ainda por não pretender perseguir uma resposta (BORGES, 2001, p. 27).

Ao longo desta pesquisa, várias foram as teorias consultadas para fundamentar as ideias apresentadas, em que trilhamos um labirinto de palavras, conceitos e definições. O texto, como lembra Holanda (1992), inscreve secreta a esperança de

comunicar. Com o texto crítico não é diferente: a tentativa de colocar em palavras as intenções, as angústias e os desejos dos autores é tarefa árdua, “é dura como quebrar rochas”. Permanece sempre a sensação de que algo deixou de ser dito; talvez derive daí a riqueza, a grandiosidade e o enigma que gravita em torno do fazer literário. O que deixou de ser dito, a entrelinha, as lacunas e o que ficou em silêncio se desenham no horizonte como novas possibilidades de leitura.

Amparados por essa perspectiva, acreditamos que o silêncio instaurado nas narrativas em estudo transforma-se em mecanismo de fala, uma vez que, por meio dele, um grito – ao qual se tem o direito – se anuncia a cada instante. *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela* não são narrativas sobre a morte; são histórias ainda não concluídas. No olhar perdido de Fabiano e Macabéa, espelha-se uma sociedade que ainda tem alternativas para redesenhar o futuro e, quem sabe, dar voz àqueles que foram silenciados, ao longo da história, pelo sofrimento, pela pobreza e pela barbárie.

## CONCLUSÃO

### **É PRECISO OUVIR O QUE NOS DIZ O SILENCIO**

Agora as Sereias têm uma arma ainda mais fatal do que suas canções, ou seja, o silêncio. E, embora por certo isso jamais tenha acontecido, ainda assim é possível que alguém tenha escapado do canto das sereias; mas de seu silêncio, certamente, jamais (KAFKA, 1975).

Na trajetória de nossa pesquisa, procuramos identificar, em *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela*, o que chamamos de uma “poética ou estética do silêncio”. Graciliano Ramos e Clarice Lispector, movidos por uma refinada consciência das perversidades ocultadas pelas palavras, fizeram de suas narrativas um espaço de silêncio. Mas que não se engane o leitor: o silêncio de Fabiano e Macabéa grita contra a opressão e a vida inautêntica dos indivíduos em um mundo cada vez mais reificado. Por trás da aparente fragilidade de seus heróis, Ramos e Lispector firmam uma resistência, denunciam a mentira, a brutalidade e a alienação presente nos discursos modelados pela prática ideológica.

Em um mundo onde as palavras foram corrompidas, o artista mais lúcido sente-se atraído pela dignidade do silêncio. Entretanto, tal opção não deve ser entendida pela crítica e historiografia literária como o mero calar-se numa atitude conformista. Para Steiner (1988) e Sontag (1987), a arte de grande valor é aquela que fez, de sua própria negação ou do autoquestionamento da linguagem, sua força desagregadora e de reinvenção, abalando as certezas e expondo o engodo dos discursos pretensamente politizados. Segundo Adorno (2008) e Benjamin (2004), depois que as palavras foram cúmplices da barbárie, usá-las como se elas pudesse abarcar a complexidade do humano é, no mínimo, cometer uma indecência.

Por outro lado, verificamos, no decorrer de nossos estudos que, mesmo diante da sensação de morte da linguagem, muitos ainda buscam o ato numinoso das palavras. Todavia, assim como Graciliano Ramos e Clarice Lispector não se deixaram iludir pelo

esplendor artificial do verbo, eles fazem, do discurso, um retrato da contenção, enxugando o que existe de excesso, libertando o texto dos falsos adornos.

*Vidas Secas* e *A Hora da Estrela* nascem do desejo de transfigurar, para o universo da ficção, a perplexidade do homem diante de um mundo adverso e absurdo que rouba não apenas dos que foram silenciados, como também dos que acreditam encontrar consolo na fala, sendo uma existência autêntica. No olhar perdido de Fabiano e Macabéa espelha-se a vontade, mesmo que inconsciente, de resistir ao movimento da maquinaria; um desejo de resistir à fome, à miséria e à alienação. Na caminhada errante do sertão para a metrópole, encontra-se uma parcela significativa da população brasileira que ainda habita as franjas da sociedade.

O silêncio que habita os dois romances prova que a Literatura ainda é possível, mesmo quando a palavra parece fracassar. Por meio da entrelinha, do espaço do não dito, do apenas divisado ou intuído, Graciliano Ramos e Clarice Lispector indicam que ainda é possível desenhar outro futuro. Apesar de a miséria, o anonimato e a morte triunfarem em boa parte das narrativas, acreditamos que *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela* são histórias de esperança, de resiliência.

A leitura de nosso *corpus* de análise e do estofo teórico-crítico nos permite, ao final deste trabalho, formular algumas considerações acerca dos sentidos do silêncio, apontando para a constituição de uma estética possível:

- O silêncio provocador;
- O silêncio revelador;
- O silêncio como convite à inquietação;
- O silêncio instaurador de novos sentidos;
- O silêncio gritante;
- O silêncio amplificador;
- O silêncio descritivo;
- O silêncio como busca;
- O silêncio como potencial;
- O silêncio como violência;
- O silêncio como sentidos outros;
- O silêncio como pacto com o leitor;
- O silêncio contestador.

Como se pode notar, muito mais do que a ausência de palavras ou de sentidos, o silêncio, associado a outros mecanismos de construção do texto literário, adquire inúmeros significados. O artista moderno, a muito, deixou de encará-lo como a sobra da linguagem. Assim, concluímos nossa pesquisa percebendo o silêncio de Fabiano e Macabéa como um espaço criado, por Graciliano Ramos e Clarice Lispector, para que sentido e sujeito se movimentem; é, porquanto, um recurso estilístico capaz de representar aquilo que as palavras não alcançam.

## REFERÊNCIAS

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

**Sobre Graciliano Ramos:**

BARROS, Lourival de Holanda. *Vidas Secas e o Estrangeiro*. In: *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: EDUSP, 1992.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do Cárcere: Literatura e testemunho*. Brasília: UnB, 1998.

BOSI, Alfredo. Sobre *Vidas Secas*. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 149-153.

BRAGA, Rubem. *Vidas Secas*. In: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 127-128, 2001.

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

CANDIDO, Antônio. *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: *Graciliano Ramos. Seleção de textos*: Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 25-26.

CRISTOVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: Estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LINS, Álvaro. Valores e Misérias das *Vidas Secas*, 1947 (Posfácio). In: *Vidas Secas*. São Paulo: Record, 2004.

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

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ROCHA, João César de Castro. Vidas secas ou a atrofia da palavra. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 mar. 2003. Caderno Mais!, p. 18.

SANT'ANNA, A. R. Vidas Secas. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

**Sobre Clarice Lispector:**

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

AZEVEDO, Luciene. Representação e performance na Literatura contemporânea. In: *Revista Cerrados*, Brasília, n. 24, p. 203-217, jun. 2008.

BORGES, Luciana. Gênero e Movimento da Escritura na ficção de Clarice Lispector. In: *Linguagem – Estudos e Pesquisas*, Catalão, ago. 2001.

BUENO, Luís. Guimarães. Clarice e Antes. In: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 249-259, 2001.

CANDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CASTELLO, José. A Senhora do vazio. In: *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. Travessuras de um narrador desordeiro: como nomear A Hora da Estrela. In: *Revista Evidência – olhares e pesquisa em saberes educacionais*, Araxá, ano 3, n. 3, 2007, p. 87-95.

ENGELMAN, Magda S. C. *O Jogo Elocucional Feminino*. Goiânia: Editora da UFG, 1996.

GOMES, André Luís. Clarice e o Teatro. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL CLARICE EM CENA: 30 ANOS DEPOIS, 1., 2008. *Anais...* Brasília: Petry, 2008.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. *Clarice – Fotobiografia*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Prumo, 2008.

\_\_\_\_\_. *A Paixão Segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *O Lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUCCHESI, Ivo. *Crise e Escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Virgílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

- NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.
- \_\_\_\_\_. Clarice Lispector ou o Naufrágio da Introspecção. In: *Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Ciências da Linguagem da Unicamp*, Campinas, n. 9, 1989.
- PAGANINI, Joseana. Engajamento poético e transfiguração. In: *Grupo de Estudos Literatura Brasileira Contemporânea*. Disponível em: <[www.gelbc.com.br](http://www.gelbc.com.br)>. Acesso em: 15 jun. 2012.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena; Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 1979.
- SANTOS, Goiamérico Felício Carneiro dos. A Hora da Estrela: a linguagem do silêncio. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL CLARICE EM CENA: 30 ANOS DEPOIS, 1., 2008. *Anais...* Brasília: Petry, 2008.
- SOUZA, Ana Aparecida de Arguelho. *O Humanismo em Clarice Lispector: um estudo do ser social em A Hora da Estrela*. São Paulo: Musa, 2006.
- SPERBER, Suzi Frankl. Jovem com ferrugem. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 154-164.
- VARIN, Claire. *Línguas de Fogo*: ensaio sobre Clarice Lispector. São Paulo: Limiar, 2002.
- VASCONCELLOS, Maria Helena Falcão. A escrita de Clarice Lispector gagueja o indizível. In: *Revista Cerrados*, Brasília, n. 24, p. 203-217, jun. 2007.
- WALDMAN, Berta. O Estrangeiro em Clarice Lispector: uma leitura de A Hora da Estrela. In: ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: A narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.
- \_\_\_\_\_. Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Clarice Lispector*, São Paulo, n. 17 e 18, p. 241-260, 2004.

### **Geral:**

- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008.
- \_\_\_\_\_. Crítica cultural e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- BARTHES, Roland. A escrita e o silêncio. In: *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BASTOS, Hermenegildo. A literatura brasileira, a ocupação da terra e o despojo: comentários ao “deslocamento da imaginação no espaço” de um capítulo da Formação. In: *Água Viva – Revista de Estudos Literários da UnB*, Brasília, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Concepção e organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para um novo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 6. ed. São Paulo: Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. Literatura de dois gumes. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: UNESP, 2011.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1985,

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A (im)possibilidade da poesia. In: *Revista Cult*, São Paulo, n. 23, p.48-51, jun. 1999.

JOÃO. In: *Novo Testamento – salmos e provérbios*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Paulinas, 1994.

KADOTA, Neiva Pitta. *A escritura inquieta: linguagem, criação, intertextualidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

KAFKA, Franz. *Parábolas, Fragmentos e Cartas a Milena*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1975.

LIMA, Luiz Costa. Por que literatura? In: *Por que literatura?* Rio de Janeiro: Vozes, 1969.

MELO, Wander de; TEIXEIRA, Evandro. *70 Anos de Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NETTO, José Teixeira Coelho. *Moderno, Pós-Moderno*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: USP, 2010.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão de Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto / Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SONTAG, Susan. A “estética do silêncio”. In: *A vontade radical*: estilos. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.11-40.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. Ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.