

Graciliano Ramos e *I Malavoglia*



Por MARCOS FALCHERO FALLEIROS*

A presença do romance de Giovanni Verga na obra de Graciliano

Vagas porém constantes, as referências biobibliográficas à prática de Graciliano Ramos com a língua italiana são sempre sugestivas. Duas passagens desse tópico merecem destaque: uma, a hilariante crônica de Graciliano (1929; 1976), “Professores improvisados”, de 1929, em que ele conta, à maneira de “O homem que sabia javanês”, de Lima Barreto (2010), como passou, com intenções lucrativas, a ensinar italiano em sua comunidade, acrescentando “oni” e “ini” ao final das palavras; a outra, a sério, o necrológio em que Otto Maria Carpeaux (1953) declara que Graciliano aprendeu italiano para ler a *Divina comédia* e observa a afinidade do alagoano com o “exilado”, com as “parole di dolore, accenti d’ira” ouvidas nos círculos do inferno.

Sem que haja nenhuma referência na documentação de Graciliano, outra afinidade, entretanto, pode ser estudada: a dúvida da expressão e da articulação de sua obra com Giovanni Verga. Uma influência palpável sobre Graciliano pode ser percebida na relação entre *S. Bernardo* e o *Mastro-don Gesualdo*, um pioneiro do *self-made man*. Mas as relações intertextuais de Graciliano, voraz leitor interiorano perdido no sertão nordestino, são muito ricas. A denegação que Graciliano professa em “Alguns tipos sem importância”, ao falar da criação de Paulo Honório, confirma a consciência que o autor tinha das influências, sempre defensivo com sua modéstia irônica: “Talvez me fosse útil afirmar que escritores importantes, naturalmente estrangeiros, me haviam induzido a fabricar uma novela. Seria mentira: as minhas leituras insuficientes iam deixando o século passado. Em falta de melhor, estava ali à mão um coronel, indivíduo interessante, embora não fosse abonado por mestres de nomes difíceis” (RAMOS, 1980, p. 195).

Mas mesmo que a denegação possa ser confissão, e que tenha ocorrido um impulso primário de *Mastro-don Gesualdo* para a inspiração de seu romance, é necessário, entretanto, observar o compósito de literatura que *S. Bernardo* absorveu e acrescentar ao corpo de sua formação, entre outros, fundamentalmente *Fausto*, o *Manifesto comunista*, ou *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë (cf. PAIVA, 2019).

Se ficarmos ainda no aspecto temático, pode-se constatar que um ponto propício para essa sondagem é dado no prefácio do autor siciliano a *I Malavoglia*: o projeto de abordar as classes ali anunciado ressoa na distribuição de enfoques que Graciliano operou em seus romances. Na citada crônica “Alguns tipos sem importância”, publicada originalmente na revista *Dom Casmurro* (RAMOS, 1939) e postumamente recolhida na coletânea *Linhas tortas*, de 1962, Graciliano diz, a respeito da “cambada” de seus personagens, que é “possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam” (RAMOS, 1980, p. 196). Desse modo, flagra-se aí a percepção de que uma humanidade dividida em classes chega tão somente, entre opressores e oprimidos, à distribuição equânime da miséria da vida – uma percepção, de resto, muito frequente no pensamento marxista.

A modernidade de Graciliano conduziu a construtura de sua obra sob a conceptualização de um marxismo independente e reflexivo na busca de entendimento de sua própria realidade nordestina, que distribuiu a tragédia entre a “formação do burguês”, em Paulo Honório, a condição “parafuso” do pequeno-burguês Luís da Silva, e a expectativa da “proletarização” revolucionária dos desvalidos sertanejos empurrados para a cidade grande. Foi essa modernidade, dolorosamente comprehensiva pelo ângulo do materialismo histórico, que assimilou e superou a proposta do verismo de Giovanni Verga, tal como o autor italiano apresentou em seu prefácio a *I Malavoglia* – o projeto para o *Ciclo dei Vinti (Os vencidos)*, posteriormente abandonado no meio do caminho: “Os Malavoglia, Mestre Dom Gesualdo, a Duquesa de Leyra, o Deputado

a terra é redonda

Scipioni, o Homem de Luxo são os mesmos vencidos que a correnteza depositou na margem, depois de tê-los arrastado e afogado, cada um com os estigmas de seu pecado, que deveriam ter sido o resplandecer de sua virtude” (VERGA, 2010, p. 9).

A perspectiva crítica de Graciliano pôde distribuir a tragédia humana de modo mais consistente, equacionada como luta de classes: de cima para baixo, alcançou a publicação de seu projeto implícito, plenamente concluído, com *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938).

Mas há aspectos mais sutis e significativos na presumida influência de Verga, que se mostram ao mesmo tempo - pela refinada e definitiva conquista estética de sua expressão - mais indiretos e difusos, relativamente à sua presença como fonte formativa de toda a literatura moderna, principalmente em relação ao que Leo Spitzer qualificou com o título “L’originalità della narrazione nei *Malavoglia*” (1956). Nesse ensaio, Spitzer parte das colocações de outro crítico para debater sua análise e repropor a onipresença do *discurso indireto livre* em *I Malavoglia*, o que, assim, caracterizaria a voz narrativa dessa obra como “coral”. O ensaio, transformado em pedra de toque de sua fortuna crítica, soma-se a outros aspectos que se estereotiparam como senso comum consagrado à abordagem do romance.

Dentro desse quadro, é comum a menção ao programa de “impessoalidade” do verismo, posto como dado inconteste de sua fatura, que assim teria suprimido dos *Malavoglia* a voz do narrador, em busca da mais rigorosa objetividade e distanciamento. Lido o romance com espírito mais ingênuo, desarmado desses estereótipos críticos que moldam de forma cristalizada sua recepção, percebe-se que, de fato, a intenção da autoria de omitir o tom ponderoso e culto do narrador tem o efeito reverso de entregar-se à voz dos humildes, num tiro pela culatra que anula plenamente a objetividade e o distanciamento que se pretendia, graças à adesão solidária e empática com o povo representado a que se dá voz.

É o que de saída percebeu Benedetto Croce, ao comentar com ironia bonachona as veleidades neófitas do verismo na sua proposição impossível da “impessoalidade”, um claro equívoco, já que “a arte é sempre pessoal” (CROCE, 1922, p. 18). Mas - ressalva o crítico - sendo útil para suscitar mais escrupulosidade na construção estética, o equívoco da proposta verista apurou-se em Verga pela aproximação do autor às suas origens sicilianas, retratadas com afeto, na expressividade saborosa da linguagem popular que mimetiza. Assim, numa das dolorosas cenas finais de *I Malavoglia*, ao se despedir da casa que o irmão mais novo Alessi tinha recuperado, a “casa da nespereira”, ninho de todas as desgraças sofridas pela inocente e bondosa família, a “voz” do neto primogênito do velho ‘Ntoni olha, demoradamente, para todo aquele seu mundo perdido, com os olhos úmidos. Ao citar a passagem, Croce exclama: “Eis como é feita a ‘impessoalidade’ de Giovanni Verga, e porque é assim feita, nós amamos a sua obra” (1922, p. 30).^[1]

À condição mimética dessa representação se pode aplicar o conceito de paródia, principalmente a partir de Tynianov, como viu Ana Paula Freitas de Andrade ao diagnosticar a caracterização da “impessoalidade”, que Verga procura encenar, com os procedimentos da paródia e da estilização (ANDRADE, 2006, p. 12) - o que afinal revela um drible às imposições programáticas do naturalismo-verismo, operado pela prestidigitação de um narrador impessoal inovador.

Tal inovação formalizada no “mundo-provérbio” dos *Malavoglia* tem assim avaliada por Antonio Cândido a complexidade da composição de sua linguagem, que o crítico denomina “a voz inventada por Verga”: “Ela aproxima o narrador do personagem, graças à intimidade facultada por uma espécie de extensão do estilo indireto livre, cujas virtudes aparecem geralmente *intercaladas* entre as outras modalidades, mas aqui são por assim dizer *permanentes* (o que Zola fizera em *L’assommoir*, creio que pela primeira vez na história da literatura). Daí a homogeneidade, que supera a dicotomia autor-personagem, própria da maioria dos regionalismos, e suscita um poderoso senso de realidade, dentro do artifício linguístico adotado conscientemente” (1998, p. 109).

Antonio Cândido rebate a pecha, atribuída ao Naturalismo, de rotineiro e pouco inovador, lembrando como o “descritivismo implacável” de Zola foi legado à técnica de Joyce ou ao objectualismo do *Nouveau roman*: “A solução estilística de *L’assommoir*, por exemplo, é em si uma revolução, que representa o primeiro passo irreversível no sentido de incorporar a linguagem falada ao estilo da ficção, pelo fato de criar uma voz narrativa que, embora atuando na terceira pessoa e representando o autor, não se distingue qualitativamente da dos personagens, escolhidos noutra esfera social. Isto foi possível em parte pelo uso do estilo indireto livre; mas vai além, na medida em que é uma espécie de supressão geral da diferença de tonalidade entre o direto e o indireto” (1998, p. 105-106).

Embora o crítico frise com ênfase a importância de Zola e sua possível influência sobre Verga, é importante lembrar a

a terra é redonda

especificidade da “originalità” de *I Malavoglia*, de modo que se possa demarcar na obra italiana sua preeminência no fluxo das correntes intertextuais de formação da literatura moderna no século XX, apesar de sua recepção ter passado por processos complexos, como indica Alfredo Bosi em “Verga vivo” (1988): uma presença talvez pouco reparada em razão da situação periférica em contraposição ao prestígio da literatura francesa. No entanto, salienta Spitzer: “O discurso indireto ‘livre’ ou ‘coral’ dos *Malavoglia*, é necessário notar, é diferente do de Zola, ainda que este fosse o mestre inigualável da descrição da coletividade [...]; o escritor se permite ‘viver’ (*erleben*) os sentimentos desses grupos, deixando o leitor em suspenso quanto à realidade daquilo que dizem os seus ‘coros’, mas o discurso indireto livre [*erlebte Rede*] coral de Zola permanece reservado para certos momentos da efusão frenética ou histérica do povo, em que os limites entre narração objetiva e fala subjetiva são destruídos, não penetram toda a narração do autor (SPITZER, 1956, p. 49).

Acrescente-se à originalidade da solução formal encontrada por Verga, o *lugar-comum*, a *repetição* e o *provérbio*, que Antonio Cândido aponta como elementos essencialmente articuladores daquela narrativa, irmanados pelo mesmo eixo de significação correlata, que funciona como “amarração” num sentido arquitetônico, pois, além do discurso indireto livre – visto pelo crítico como “estilo indireto homogeneizador” – são esses elementos semanticamente unificados que “amarram a narrativa à linguagem, em função do mundo popular, fechado e recorrente” (1998, p. 110). Daí, é de se lamentar, como perda teórica, que Lukács, em *A teoria do romance*, não tenha dado destaque a *I Malavoglia* como objetivação exemplar do “desterro transcendental” na forma romanesca da modernidade, na medida em que poderia contrapor esses elementos, inversamente proporcionais, às repetições típicas das fórmulas homéricas, no modo como estas se articulam com tranquilizadora beleza poética ao mundo coeso e equilibrado da epopeia. Do mesmo modo, Walter Benjamin, em “O narrador” (1985), poderia ter comentado a situação do “provérbio” nesse contexto em que a qualificação de “fechado”, ao contrário do sentido acolhedor da epopeia e do mundo do narrador oral, significa desamparo e falta de saída, onde a ancestralidade da sabedoria proverbial é ilusão, engano e visão estereotipada.

Certamente acatando outro aspecto tradicional da apreciação crítica de *I Malavoglia* e do verismo, isto é, o *fatalismo* como decorrência da isenção que a impessoalidade e o distanciamento acarretam, Antonio Cândido finaliza sua análise relacionando entre linguagem e sociedade o sentido da paralisia que o romance estabelece: “Sufocação, portanto, de todos os modos, traduzida por um código petrificado” (CANDIDO, 1998, p. 122). Quanto ao verismo “meramente fotográfico”, sob ângulo fatalista, em que o narrador se exime de interferência, é relevante a ressalva de Ivo Barroso à avaliação de Gramsci: “Essa visão levou Gramsci a denunciar em Verga ‘uma atitude de fria impassibilidade científica’, que se limitava à denúncia sem propor soluções ou mudanças. Mas a força de seu estilo, a afiada linguagem de seus diálogos, as ágeis pineladas com que retrata a psicologia de seus personagens fazem de seus contos um documento de conscientização social, uma amostragem das circunstâncias em que se desenvolve o comportamento dos deserdados e carentes da província, asfixiados pelo fatalismo e pelas constrições religiosas” (BARROSO, 2001).

É o que Cândido reconhece, com enfoque no aspecto formal: “Refletindo sobre o estilo de *I Malavoglia* ou de certos contos excepcionalmente bem feitos, como ‘Rosso Malpelo’, não podemos deixar de sentir o que há de visceralmente revolucionário nessa supressão de barreiras, nessa aproximação do povo através do ritmo profundo de sua vida, que é a fala. A invenção estilística funciona como nivelamento social, de tal modo que, mesmo sem qualquer alusão política, e mesmo sem tensão clara de a sugerir, o romancista efetua uma espécie de vasta igualtarização” (1998, p. 110).

Portanto, é razoável comprovar em Verga e, principalmente, em seu *I Malavoglia* uma semente fundamental da narrativa moderna do século XX, para que a partir dela se considere a relação dialógica subjacente que escritores brasileiros como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa estabeleceram com a obra italiana. Assim, para pensar tais relações, podemos nos valer da sensibilidade de percepção, correspondente ao refinamento de Spitzer, que Alfredo Bosi (1988) apresenta com a contraposição entre Rosa e Graciliano, qualificada pelo crítico com os opostos pendulares de *Céu, inferno*. O realismo crítico de Graciliano observa a diferença de condição entre o narrador e seus desvalidos de *Vidas secas*, cuja via-crúcis o materialismo histórico do anjo ateu acompanha com angustiada expectativa, ao contrário de Guimarães Rosa, que se entrega empaticamente à religiosidade da cultura popular: “O autor [Graciliano] traz consigo um saber que a sua concepção crítica da sociedade não vê por que recalcar. Daí lhe vem a possibilidade de emitir juízos sobre o comportamento do vaqueiro, juízos que seriam inviáveis, por exemplo, na perspectiva de Guimarães Rosa, cujo trato com as fontes sertanejas se faz no plano da identificação e da empatia” (BOSI, 1988, p. 14).

Assim, à “coralidade” do discurso indireto livre de Verga e à sua pretensa “impessoalidade”, Rosa responde com a plena

adesão à linguagem popular, que o escritor eleva à altura de uma estilização literária altamente sofisticada, numa simbiose de “obra ouvinte” em que o narrador silencioso entrega plenamente o travessão do discurso direto à voz de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*. E, nos seus contos, como desvenda Bosi, Guimarães Rosa restaura a credibilidade do provérbio como experiência enraizada na alma popular, endossando sua esperança “providencial” do tipo “Deus tarda mas não falha”, devida “não tanto a um misterioso favor do acaso quanto à vontade profunda, gestada no coração das criaturas que esperam” (BOSI, 1988, p. 25).

Quanto a Graciliano Ramos, o anjo ateu da história sonda de perto (veja-se o filme *As asas do desejo*, 1987, de Wim Wenders) os retirantes de *Vidas secas* por meio do discurso indireto, respondendo, à “isenção” de Verga, com sua aflição crítica ciente das diferenças, que coloca fraternalmente, entre as ingênuas esperanças dos desvalidos, a dúvida de um tempo futuro condicional: “De um lado, arma-se uma tática de aproximação com a mente do sertanejo, pois são os desejos de Fabiano que se projetam aqui. Mas, de outro, o modo condicional ou potencial (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” (BOSI, 1988, p. 11).

Fraterno, mas sem entregar a voz à “coralidade” de seu povo desamparado e silencioso, Graciliano, entretanto, apresenta uma nesga de identidade, percebida pela leitura sensível de Alfredo Bosi no trecho em que o narrador de *Vidas secas* apresenta Fabiano como aquele que “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” (BOSI, 1988, 14).

***Marcos Falchero Falleiros** é professor aposentado do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Referências

-
- ANDRADE, Ana Paula Freitas de. *Os Malavoglia: o narrador e sua criação*. São Paulo: USP, 2006. (Tese de doutorado).
- BARRETO, Lima. O homem que sabia javanês. In: -----. *Contos completos de Lima Barreto*. Org. e introd. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 71-79.
- BARROSO, Ivo. Dois sicilianos fundamentais. *Jornal de Resenhas*. São Paulo, 8 set. 2001, disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0809200105.htm>.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: -----. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1). p. 197-221.
- BOSI, Alfredo. Céu, inferno; Verga vivo. In: -----. *Céu, inferno*. Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988. p. 10-32; 172-176.
- CANDIDO, Antonio. O mundo-provérbio. In: -----. *O discurso e a cidade*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998. p. 95-122.
- CROCE, Benedetto. *La letteratura della nuova Italia*, Bari: Laterza, 1922. v. 3.
- FALLEIROS, Marcos Falchero. A obra ouvinte. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 4, 1998, p. 169-184, disponível em: <revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/issue/view/17/showToc>.
- , Fausto, o Manifesto comunista e S. Bernardo. In: GALLE, Helmut; MAZZARI, Marcus (orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010, p. 353-362.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- PAIVA, Kalina Alessandra Rodrigues de. *S. Bernardo dos ventos uivantes*: um percurso marxista no calor da luta de classes. Tese de doutorado – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019.

a terra é redonda

RAMOS, Graciliano. Alguns tipos sem importância. *Dom Casmurro*, n. 114. Rio de Janeiro, 19-08-1939, disponível na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional, em: <memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>, ano 1939, edição 114, tela 02.

----- Alguns tipos sem importância. In: -----. *Linhos tortos*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1980. p. 194-196.

----- Professores improvisados. *Revista de Ensino*, Maceió, set.-out. 1929, disponível na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional, em: <memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>, ano 1929, edição 17, telas 50, 51.

----- Professores improvisados. In: *Viventes das Alagoas*. São Paulo, Rio de Janeiro: Record, Martins, 1976.

SPITZER, Leo. L'originalità della narrazione nei *Malavoglia*. *Belfagor*, vol. XI, fasc. 1, 1956, p. 37-53, disponível em: <independent.academia.edu/SandraHendel>.

VERGA, Giovanni. *I Malavoglia*. Edizione a cura di Salvatore Guglielmino. Milano: Principato, 1985. (ebook Letteratura italiana Einaudi).

----- *Os Malavoglia*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos, 28).

Nota

[1] Estão traduzidos para o português os trechos de edições em língua estrangeira citados neste texto