

## Os subterrâneos da cultura – tensões entre costumes, literaturas e linguagens nas narrativas *Angústia* e *Voz de prisão*

Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior<sup>i</sup> (USP)

Mestrando Adriano de Almeida<sup>ii</sup> (USP)

### **Resumo:**

Este trabalho visa apontar algumas relações entre as obras *Angústia*, de Graciliano Ramos e *Voz de prisão*, de Manuel Ferreira. Entre os nexos comparativos, destaca-se a hipótese de que nas duas obras são exploradas as tensões entre discursos hegemônicos e discurso marginalizados ou – como pretendemos caracterizar – subterrâneos. Na consideração desse embate de forças – cultural, estética, ideológico –, a função do intelectual, tal como pensada por Edward Said, será apontada como decisiva.

**Palavras-chave:** Modernismo, Graciliano Ramos, Manuel Ferreira, papel do intelectual, comparatismo literário em língua portuguesa

É possível aproximar as literaturas de língua portuguesa, entre outros aspectos, a partir da atividade dos escritores engajados, para os quais a literatura é uma possibilidade de apropriação e expressão crítica da realidade e para quem a consciência do escritor como canalizador das forças em luta dentro de um ambiente social é decisiva e faz parte integral de seu projeto estético.

Tanto no caso da literatura brasileira quanto a portuguesa podemos encontrar, no século XX, momentos decisivos de negação do *status quo* literário, negação que se expressa em termos de problematização: nos usos e lugares ocupados pela língua portuguesa, no *status* do intelectual em conflito ou comunhão com o homem iletrado, na própria escrita literária como negação de *patterns* culturais.

No Brasil, os modernistas de 20 apontaram para a necessidade da criação de uma literatura que levasse em conta os caracteres próprios do povo brasileiro, questionando a supremacia da tradição oratória, do academicismo, dos *paterns* eurocêntricos.

Já nos anos 30 aparece o engajamento no sentido estrito: alguns escritores, sobretudo os do “surto nordestino” – rechaçando ou procurando dar um sentido de continuidade ao projeto modernista –, buscam um olhar mais incisivo sobre a realidade social brasileira. É um momento em que a maturação do fazer literário vai ao encontro da preocupação dos dramas concretos vividos pelo nosso povo, sobretudo o homem das regiões esquecidas pelos centros metropolitanos de prestígio.

Em Portugal o Modernismo eclode em 1915, lançando seus brados contra os *patterns* da cultura oitocentista, num discurso iconoclasta que desqualifica e acusa o poder dos senhorios da tradição laudatória das conquistas portuguesas, como podemos ver nos comentários de Maria Aparecida Santilli acerca do poema *A cena de ódio*, de Almada Negreiros:

A morada fortificada dos reis, ou a peça forte das muralhas, barbaças (e devidas práticas), símbolo do poder dos senhorios feudais e dita defesa da fé e da autonomia do Estado no período de definição das nacionalidades europeias, tão solene aos olhos dos românticos, é atacada/desacatada, no discurso do poeta do século XX (...) (SANTILLI, 2003, p. 87)

Também no caso português, os anos 30/40 correspondem a um momento decisivo para a literatura de compromisso social. A partir do final da década de 30, um movimento contrário às doutrinas presencistas faz-se sentir em Portugal, abrindo espaço para uma literatura engajada:

A eclosão do movimento neo-realista esteve associada à resistência antifascista ao final da década de 1930. Colocou-se a nova tendência literária contra o “descompromisso” do movimento anterior, o Presencismo, e defendeu uma literatura “engajada”, voltada para os problemas concretos do país. A literatura deveria contribuir para a conscientização de questões político-sociais por parte do público-leitor e para caracterizar os problemas da estrutura política, econômica e social da sociedade portuguesa. (ABDALA JR, 2007, p. 296)

Se podemos classificar como engajada a literatura do brasileiro Graciliano Ramos, que produziu entre os anos 30 e 40, pontualmente situado, portanto, nos anos decisivos para o estabelecimento dessa tradição, o mesmo vale para Manuel Ferreira, autor português que produziu sua obra algumas décadas depois, entre 40 e 70, partindo do neorealismo português e indo desaguar na caboverdianidade. O termo **engajado** serve para os dois casos no sentido de que em ambos encontramos uma literatura que busca dar voz a atores sociais marginalizados, destando os embates em decurso dentro de seus respectivos contextos.

Manuseando a linguagem de modo a ressaltar essas tensões, propondo um modelo literário que privilegia o questionamento, a problematização – inclusive a do próprio discurso literário – Graciliano Ramos e Manuel Ferreira, cada qual à sua maneira, abrem espaço para as vozes soterradas pelos *patterns* hegemônicos, permitindo a irrupção da expressão **subterrânea**.

### **Angústia**

Tal característica – **subterrânea** – é costumeiramente atribuída à literatura de Graciliano, como é o caso do célebre estudo de Antonio Candido *Os bichos do subterrâneo* (1999, pp. 71-91). O que entendemos aqui por **subterrâneo**, no entanto, tem um sentido ligeiramente diferente: vemos-lo como uma voz que corre à margem dos *patterns* hegemônicos da cultura, uma voz inconformada e descontente com a lógica dos cultos à personalidade, uma voz que desconfia da pompa e da fala enfeitada, uma voz que é por isso mesmo silenciada e vista, por si própria, como pouco importante e até desprezível.

A desconfiança é a palavra-chave para entender a relação de Luís da Silva com a linguagem, a cultura e a sociedade. Intelectual socialmente inexpressivo, ele constrói um discurso corrosivo acerca da cultura letrada, representada sobretudo pela personagem de Julião Tavares, medalhão social que figura na galeria dos intelectuais bajuladores do poder, perfeitamente enquadrado na retórica beletrista que os modernistas tanto atacaram.

A famosa declaração de Graciliano Ramos – “A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso. A palavra foi feita para dizer.”<sup>1</sup> –, além de valer como caracterização do projeto literário do autor alagoano, está intimamente ligada à desconfiança que Luís da Silva tem em relação à cultura oficial. E se é verdade que essa desconfiança dirige-se também para outros aspectos e atores sociais (talvez ela valha mesmo para o próprio **estar-no-mundo** de Luís da Silva), acreditamos que ela tem mais intensidade e mais contundência quando dirigida aos representantes da cultura oficial: coisa que inclusive explica – ainda que não completamente – o assassinio de Julião Tavares, e não de algum outro personagem, como, por exemplo, Moisés, o judeu comunista, de cujo discurso Luís da Silva também desconfia, embora em muitos momentos encontre nesse homem um interlocutor.

---

<sup>1</sup> Conforme o site Observatório da Imprensa, essas palavras foram ditas por Graciliano Ramos em entrevista concedida em 1948. Conf.: <http://observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/al050320034.htm>

Julião Tavares vive num mundo de brilho, à vista de todos, com um andar de peito estufado, cheio de orgulho; é uma existência extrovertida, exibida, loquaz: “Gordo, bem vestido, perfumado e falador (...)” (RAMOS, 1975 p. 46)<sup>2</sup>; “Em primeiro lugar o homem era bacharel (...)” (Ibidem, p. 47); “Julião Tavares tinha educação diferente da nossa. Vestia casaca, freqüentava os bailes da Associação comercial e era amável em demasia (...)” (Ibidem, p. 47)

Esse brilho de Julião é imediatamente interpretado por Luís da Silva como “ouro falso”. Na primeira menção que faz a seu rival, o narrador já executa um processo de desmascaramento, apontando desde logo para a impostura, o caráter ludibriador do tal brilho:

Os jornais andaram a elogiá-lo, mas disseram mentira. Julião Tavares não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíram. Era um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor. No relógio oficial, nos cafés e noutras lugares frequentados cumprimentava-me de longe, fingindo superioridade (...)

(...)

Linguagem arrevesada, muitos adjetivos, pensamento nenhum. (Ibidem, p. 26)

Mais adiante, Luís da Silva comenta, numa frase conclusiva: “Tudo nele era posição.” (Ibidem, p. 48).

A fala de Julião Tavares é apontada como limpa, apumada, lisa, solta, correta: “(...) as palavras corriam-lhe facilmente (...)” (Ibidem, p. 75) “Uma voz líqüida e oleosa que escorria sem parar” (Ibidem, p. 72)

Em contraposição, Luís da Silva vive como um ser confuso e complicado:

Apronto-me, calço as meias pelo avesso e saio correndo. Paro sobressaltado, tenho a impressão de que me faltam peças do vestuário. Assaltam-me dúvidas idiotas. Estarei à porta de casa ou já terei chegado à repartição? (Ibidem, p. 72)

Sua figura social, ao contrário da de Julião Tavares, é inexpressiva, insignificante, não sugere brilho, mas sim sombra:

Os olhos estão quase invisíveis por baixo da aba do chapéu, e uma folha da porta oculta-me o corpo. Uma criaturinha insignificante, um percebejo social, acanhado, encolhido (...) (Ibidem, p. 20)

Uma criatura que conhece seu lugar de insignificância e que condena o seu papel como intelectual medíocre, descrevendo suas ocupações como “cacetes” (Ibidem, p. 44), nas quais “(...) acontecem-me defender sujeitos que deviam ser atacados” (Ibidem, p. 44). Uma figura que desconfia de seu *campo* (BOURDIEU, 1989) e que o desmistifica em seu relato:

Alguns rapazes vêm consultar-me

- Fulano é bom escritor, Luís?

Quando não conheço Fulano, respondo sempre:

- É uma besta. (RAMOS, 1975, p. 44)

Ainda em: “As frases iam pingando no papel, umas traziam as outras, e no fim lá estava aquela prosa medida, certinha, que enjoava.” (Ibidem, p. 44)

Luís da Silva emprega essa prosa que o “enjoava” apenas por obrigação – “esse osso que vou roendo com ódio” (Ibidem, p. 24) –, mas é bem diferente o seu modo de se expressar quando, fora da situação de empregado, pode falar livremente:

A minha linguagem é baixa, acanalhada. Às vezes sapeco palavrões obscenos. Não os adoto escrevendo por falta de hábito e porque os jornais não os publicariam, mas é a minha maneira ordinária de falar quando não estou na presença dos chefes. (Ibidem, p. 47)

É com essa linguagem “baixa” que conversa, espontaneamente, com seus conhecidos Seu Ivo e Moisés. Mas a espontaneidade linguística se acanha logo à chegada de Julião Tavares.

Os trechos que seguem mostram bem a diferença entre as posturas:

Diante dele [Julião Tavares] eu me sentia estúpido, esfregava as mãos com esta covardia que a vida áspera me deu e não encontrava uma palavra para dizer.

(...)

As nossas conversas são naturais, não temos papas na língua. Abro um livro, fico alguns minutos fazendo cacoetes, de repente dou um grito:

- Que sujeito burro! Puta que o pariu! Isto é um cavalo.

Moisés toma o volume, lê uma página com atenção, fungando:

- Tem ideias boas, tem ideias.

- Que ideia! Isso é um sendeiro, não sabe escrever.

Julião Tavares veio tornar impossíveis expansões assim. Dizia, referindo-se a um poeta morto:

- Era um grande espírito, um nobre espírito. Quanta emoção! Além disso conhecimento perfeito da língua. Artista privilegiado. (RAMOS, 1975, p. 47)

O discurso de Julião Tavares é marcadamente vinculado a uma intelectualidade bajuladora, a um ideário beletrista, passadista, com declarações romântico-parnasianas, como fica patente nos elogios que faz ao tal “poeta morto”, “um nobre espírito. Quanta emoção! Além disso conhecimento perfeito da língua”. Palavras que serviriam perfeitamente como alvo de combate e ironia sarcástica aos modernistas de 20, que atentaram contra o “o lirismo namorador / político” (*Poética*, de Manuel Bandeira, 1997).

A voz de Luís da Silva é – para continuar na imagética modernista de Bandeira (1997) – a do “sapo-cururu da beira do rio” (*Os sapos*), ou seja, a voz rejeitada, esquecida, que reconhece, ela própria, o seu lugar **subterrâneo** em relação aos *patterns* hegemônicos, preferindo muitas vezes, diante dela, o silêncio.

Não são apenas os diálogos ou as situações isoladas, é a enunciação toda de *Angústia* – sua descontinuidade, seu caráter insólito, delirante, verrumante – uma voz de renúncia ao *pattern* discursivo aceitável, fácil, “líquido” ou “oleoso” (para usarmos termos do narrador). *Angústia*, como fatura romanesca, é, ao contrário disso, um livro “difícil”, “escorregadio”, um *mise-en-abîme*, como propõe Lúcia Helena Carvalho (1983). E, como observou Marcelo Magalhães Bulhões, é um livro, entre os outros de Graciliano, que discute o próprio fazer literário, que está “em confronto com ‘o texto do outro’” (1999, p. 18).

Tanto quanto aos fatos quanto à fatura, ou, em outros termos, tanto nos enunciados quanto na enunciação, *Angústia* é uma narrativa que apresenta discursos em situação de tensão.

### ***Voz de prisão***

Em *Voz de prisão*, de Manuel Ferreira, encontramos uma narrativa igualmente empenhada em confrontar tipos opostos de registro cultural, tensionando e questionando também a relação do *pattern* cultural hegemônico com o discurso marginal, no caso, o da cultura cabo-verdiana.

Diferentemente de *Angústia*, que tem um narrador-personagem centralizador da enunciação, em *Voz de prisão* Manuel Ferreira põe a falar várias vozes, entrecruzando-as vertiginosamente, sem transições claras, no mais das vezes deixando as demarcações discursivas por conta do próprio leitor.

Como afirma Benjamin Abdala Jr., há, na obra de Manuel Ferreira, “(...) não uma voz monológica, com prescrições autoritárias de poder, mas um poder que se afirma no diálogo, com sobreposições dialéticas de várias perspectivas”. (2007b, p. 131)

Essa particularidade composicional de *Voz de prisão* – que se destaca imediatamente como singularidade à percepção do leitor – resulta numa rede contrastante de registros, em que a língua portuguesa está ao lado da cabo-verdiana, ora em sentido colaborativo, ora em sentido de embate.

A marca de hibridismo aparece na narrativa também por meio da mistura de gêneros discursivos: a enunciação é atravessada por citações não-literárias – a de pensadores como Frantz Fanon, por exemplo –, citações que levam a narrativa para um plano mais reflexivo e que inscreve o “papiar” das personagens num chão histórico que dialoga com a temática da tensão entre oprimidos e opressores da trama romanesca.

Entremeada ao “papiar” está a voz do intelectual, que, partícipe das conversas, interlocutor das personagens, problematiza o que vê e escuta com suas inserções discursivas – como numa fala em *off* destinada ao leitor, uma fala que aponta para as tensões entre o universo ficcional – o “papiar” das personagens – e a realidade extraliterária – a história dos cabo-verdianos emigrados para Portugal, cuja vontade principal é, como no caso de nha Joja – figura central da narrativa –, apagar as marcas de sua africanidade, buscando identificação com a cultura hegemônica.

Não temos, como em *Angústia*, o par de oponentes discursivos – Luís da Silva e Julião Tavares – encarnados em personagens de modo tão claro. Acreditamos que a oposição, nesse caso, se dê principalmente entre os traços de identidade portuguesa (cultura hegemônica) e os de identidade cabo-verdiana (cultura oprimida), uma oposição que poderia ser explicada pela desigualdade característica dos processos de dominação política, econômica e, conseqüentemente, cultural, dos países africanos pelos europeus. Essa oposição e essa desigualdade são extensivas a questões étnicas, que estigmatizaram o povo negro de modo geral. Elas são também extensivas, obviamente, às diversidades linguísticas, divididas, dentro da lógica da estigmatização, de modo hierárquico: o português europeu funcionando como língua de prestígio, o cabo-verdiano como “desvio”, “erro” ou “corrupção”.

Nha Joja é cabo-verdiana emigrada para Lisboa. Aderente ao discurso hegemônico português, buscando adequar-se ao *habitus* europeu e apagar, assim, sua origem africana, ela procura educar Vítor, seu filho adotivo, a partir desses seus princípios: “Vítor quer ser eletrônico ou lá que é. Feinho, coitado, mas uma cabeça, com esperteza no corpo. Fala um português correcto. Só visto.” (FERREIRA, 1978, p. 13)

Como aponta Abdala Jr., “Nha Joja será desmascarada no decorrer da narrativa, nos valores e nas condutas que revelarem sujeição ideológica aos padrões assimilacionistas da dominação colonial.” (2007b, p. 125)

Atentemos para o modo como se dá, na passagem mencionada do romance, o entrecruzamento de vozes, com significativo espaço para o questionamento das ideias prontas, herdadas do *patterns* hegemônico. Começemos com a repetição do trecho já citado, para se ter melhor em vista a fatura do texto:

Vítor quer ser eletrônico ou lá que é. Feinho, coitado, mas uma cabeça, com esperteza no corpo. Fala um português correcto. Só visto. Nha Joja, deve falar também crioulo mais o Vítor para ele não perder o hábito – interrompi. É a língua dele. Ah, pois, falamos crioulo aqui na casa. Falo crioulo com o Vítor. Ele gosta. É

o que eu digo a Vítor. Hora que gente papiá crioulo é crioulo, hora que a gente papiá português é português. Obrigó-o a pronunciar direito, a não enrolar as sílabas, a não abrir os ee. Quando desembarcou ele vinha brabo. Às vezes ele dizia, mamãe (...), fulano me disse, eu emendo-o logo. Vítor, não é ele me disse, é ele disse-me. Isso é falar brasileiro. Um português bem falado, uma pronúncia puxada dá importância à pessoa, dá distinção, não é deveras? (FERREIRA, 1978, p. 13)

Os comentários de nha Joja sobre a educação de Vítor Manuel recebem interferência do narrador-personagem anônimo, que problematiza o discurso da mulher. Seu comentário redireciona o discurso de nha Joja, que se ocupa então de explicar-se, acabando por revelar sua postura de sujeição à cultura dominante, seu desejo de apagar as marcas de sua origem cabo-verdiana, buscando alcançar, com o uso da variante hegemônica, maior prestígio social.

Assinalemos o fato de que o crioulo, para nha Joja, é permitido dentro dos limites domésticos, em situação familiar, isto é, fora da cena pública, onde é estigmatizado como forma errada, desviante, inculta e corrupta. Essa intimidação linguística – empurrando o crioulo e o que ele representa para o subterrâneo da comunicação – aproxima-se bastante daquela detectada em Luís da Silva quando em contato com Julião Tavares, um representante dos *patterns* oficiais.

Com o andar da narrativa e o entrecruzar das vozes, os atores contrários ao assimilacionismo vão se manifestando em *Voz de prisão*.

A certa altura do livro, por exemplo, encontramos este comentário do narrador:

Estou pensando no Vítor Manuel e na nha Joja, nessa máquina de fazer esquecer o tempo, nesse jeito de adoçar a vida, a dizer-nos lá na sua casa que tomara mocinho preto, um mocinho esperto comâ intenção. Dondê ele? Chegará hoje mais nha Joja? Meus olhos percorrendo as lombadas de alguns livros, tomando sentido nos autores que vêm desafiando esse mundo da absurdidade e da bruteza. Do racismo. Dessa vida de dor do racismo. Da desabusada grita dos escritores e poeta africanos, furando como formiga. (...) O espírito alevantado de Sartre. Frantz Fanon. Adê, Fanon um moço violento comâ intenção. Aimé Césaire e suas armas miraculosas do negro antilhano afrontado. (Ibidem, p. 40)

“Percorrendo as lombadas” dos livros, o narrador vai-nos mostrando os caminhos contrários à assimilação cultural, sugerindo, a partir de um repertório teórico-crítico, outra leitura da realidade apresentada por nha Joja.

A figura de Vítor Manuel, embora intermitente, é central na narrativa. Nha Joja, a certa altura, comenta a seu respeito:

Vocês sabem, é um mocinho muito esperto mas agorinha ele anda com umas ideias estrambólicas. Fecha-se no quarto, a ler, a escrever, metido na poesia, nunca pára de escrever. (Ibidem, p. 129)

O engajamento na causa da afirmação étnico-cultural passa pela leitura, pelo estudo, pela compreensão teórica dos fenômenos, que, então desnaturalizados, podem mover os atores sociais (e o destino da narrativa) para uma perspectiva crítica do processo de assimilação. A visão alienada, conformista de nha Joja vai sendo, dessa e também de outras maneiras, minada ao longo do texto.

Outros estudantes, companheiros de Vítor, cumprem esse papel questionador da lógica assimilacionista. É o caso de Zilda, cujas ações de afirmação étnico-cultural geram embate significativo no texto:

Amô, Zilda, dias-há estavas tão bonitinha com teu cabelo desfrizado, agora vens assim com ele por arranjar. Não foi só Joja a mostrar sua estranheza. Zilda tinha chamado a atenção doutras pessoas que a conheciam. Qual, este é o meu cabelo, nha Joja. Pamóde quê não hei-de usá-lo assim mesmo? Riu-se, uns dentes bonitos. Menina, mas tu duma vez desfrizá-lo. Duma vez desfrizavá-os, agora não. Nha

Joja, esconder que é nosso por quê? Eles são de uma maneira, nós somos de nossa maneira. Cabo-verdiano tem de ser cabo-verdiano na tudo, não é deveras? Nunca Joja tinha ouvido uma coisa assim. (Ibidem, p. 123)

O trecho é rico por apresentar a tensão entre duas posturas: a da jovem que vê a afirmação de seus traços fenotípicos como fundamental à superação da opressão e do princípio hierárquico entre as raças e culturas, ou seja, um ator social plenamente convencido da necessidade de expressar seu modo de ser, como contraponto e como equivalente étnico-cultural (“eles são de uma maneira, nós somos de nossa maneira”): não como inferior. De outro lado do embate, temos nha Joja, que recrimina a moça, como se sua postura fosse de “descuido” estético – subordinando, portanto, a beleza feminina aos *patterns* fenotípicos das mulheres de cabelo liso, ou seja, a beleza das mulheres brancas/europeias.

Destaque-se ainda a voz do narrador, que chama a atenção do leitor para o evento, destacando o choque vivido por nha Joja.

O que nha Joja pede é que a cabo-verdianidade seja, se não apagada, ao menos disfarçada, relativizada, submetida aos *patterns* culturais que vigoram em Lisboa – como se quisesse expulsar para os porões de sua memória (e dos outros) suas origens negras e africanas. Novamente, cabe a imagem de um subterrâneo, um espaço onde a manifestação cultural indesejada possa ser abafada e esquecida.

Essa verdade renegada, no entanto, aos poucos vai minando os espaços da narrativa, irrompendo de variadas formas, ganhando terreno, mesmo no pensamento de nha Joja, que já passa a titubear:

Nha Joja espiava-os com olhos de intencção. Seu cabelo era liso, mas se fosse grosso, encrespado, desfrizá-lo-ia, pois então. Se achava mais bonito, que tem uma coisa a ver com outra? Tinha, insistia, aqueles moços. “As raparigas negras aprenderam a usar o cabelo encarapinhado. Os negros olharam com novos olhos a sua cultura” (*América em Fogo*, James Hepburn) (Ibidem, p. 124)

Joja não percebe ou finge não perceber o poder simbólico que está em jogo. “Aqueles moços” engajados na luta contra a supremacia racial, em busca pela afirmação do povo negro, apontam o caráter revolucionário da atitude: não se trata apenas de opção, de gosto pela aparência ou idiossincrasia. E o que vem em resposta – a citação de James Hepburn – já não sabemos se são palavras ditas por eles ou um texto “colado” pelo próprio narrador (ou será que devemos dizer escritor?). Ao final da narrativa, vale lembrar, Joja acaba por se reconhecer como mais um agente na luta pela libertação de seu povo.

O trecho citado é mais um exemplo da opção de Manuel Ferreira pela orquestração plurívoca, polifônica, em que vários agentes discursivos interferem na tecedura da trama, dando dinamismo (até vertiginoso) à narração e inscrevendo-a num debate histórico, coletivo – um debate ou um embate em processo.

Os subterrâneos da cultura, gradativamente, ganham proporções na narrativa, e, com sua força consciente e insistente, vão abrindo espaço, produzindo uma nova percepção da realidade em questão.

## **A figura do intelectual**

A escrita do intelectual engajado – como é o caso de Graciliano Ramos e Manuel Ferreira – é feita a contrapelo da ideologia dominante. Por ser literatura, ressignifica os códigos do real, apontando caminhos; por ser engajada, tem como escolha os pontos de conflito da realidade,

investindo suas forças na denúncia da opressão, conquistando lugar para os textos indesejados pelo discurso hegemônico, empenhando-se em representar os subterrâneos da cultura, aos quais dá um estatuto estético.

Essa função do intelectual foi abordada de modo expressivo por Edward Said no livro *Representações do intelectual* (2005). Nele o autor defende a ideia de que a atividade do intelectual moderno não pode ser reduzida a mais um tipo de especialização, entre tantos outros, cuja função principal é fornecer competência técnica para o *status quo*. Para ele, o intelectual deve ser alguém preocupado em provocar a opinião pública, posicionando-se criticamente, exatamente por ser dotado de uma especial capacidade de representação: seja como artista, educador ou comunicador.

Para Said não é possível pensar em atividade intelectual desvinculada de um chão histórico e social:

A política está em toda parte; não pode haver escape para os reinos da arte e do pensamento puros nem, nessa mesma linha, para o reino da objetividade desinteressada ou da teoria transcendental. Os intelectuais *pertencem* ao seu tempo. (2005, p. 34)

O intelectual, para Said, deve ser um indivíduo interessado em usar seu conhecimento para dar lugar àqueles que não têm voz, aqueles que têm menores condições de representação. Não deve ser um “pacificador” nem um “criador de consensos”, e sim

(...) alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. (SAID, 2005, p.36)

Outro ponto central no pensamento de Said – e que já diz mais respeito propriamente ao campo da escrita – é seu destaque à responsabilidade do intelectual em relação ao manejo da língua. Valendo-se de palavras de George Orwell, Said lembra que:

Clichês, metáforas gastas, textos preguiçosos, diz Orwell, são indícios da “decadência da língua”. O resultado é que a mente é anestesiada e permanece inativa, enquanto a língua, que produz um efeito de música de fundo num supermercado, faz submergir a consciência, seduzindo-a para uma aceitação passiva de ideias e sentimentos inquestionáveis. (Idem, p. 39)

Ou seja, o intelectual deve ter consciência de que a língua não é uma estrutura monolítica ou estática e que, quando a manuseia, ele tem opções que podem e devem tirá-la de seu estado decadente, previsível ou falacioso.

## **Conclusão**

Graciliano Ramos tem uma trajetória – biográfica e literária – marcada pelo inconformismo. De um lado, travou uma verdadeira batalha contra a palavra oficial, o academicismo e o beletismo brasileiros, contra os quais escreveu e se declarou de diversas maneiras e em várias situações diferentes. De outro lado, recusou-se terminantemente a praticar ou mesmo a elogiar o realismo socialista, produzido sob a batuta de Zdanov e do regime soviético (MORAES, 1993). Em ambos os casos, podemos dizer, Graciliano brigava contra um mesmo e único “ouro falso”: os torneios vazios da tradição acadêmica à Rui Barbosa, nacionalista ufanista, retórica, impregnada de expedientes-clichê classicistas (BULHÕES, 1999) e a visão romântica do proletariado e do mundo novo conquistado pelo socialismo soviético, com suas formulações maniqueístas.

*Angústia* é um exemplo claro desse “estado de alerta constante” da escrita de Graciliano. A

consciência problematizadora e desconfiada de Luís da Silva – que chega ao patológico, é verdade –, abrange sua própria condição de intelectual, toca a figura emblemática da autoridade letrada de seu tempo: Julião Tavares, nacionalista, católico e verborrágico; atinge também as propostas duvidosas de determinada esquerda.

Todos esses questionamentos podem ser percebidos, não apenas na efabulação, na própria estruturação do romance: prosa vertiginosa, não-linear, “verrumante”, estrutura *em abismo*. Uma forma complexa, e podemos dizer que vanguardista (BULHÕES, 1999), nada palatável, nada parecido com a nossa tradição oratória ou com o realismo socialista.

Graciliano cumpriria, desse modo, a missão questionadora e vigilante do intelectual tal como a formulou Edward Said. Pode-se mesmo dizer, levando-se em conta o estudo de Bulhões (1999), que o projeto literário de Graciliano Ramos é, ele próprio, uma crítica à atividade intelectual.

No caso de Manuel Ferreira, temos um intelectual que buscou, num movimento empenhado exemplar, fazer de sua literatura um exercício de alteridade e ao mesmo tempo de comunhão com os cabo-verdianos, subjugados pelo poder da metrópole portuguesa, tornando sua criação algo inseparável da cultura desse povo.

Nascido em Gândara dos Olivais, em Leiria, e partindo da tradição neorrealista portuguesa, tornou-se cultural e espiritualmente um cidadão e um escritor fundido com a realidade de Cabo Verde. É o exemplo de intelectual que se ocupou de representar a voz dos vencidos na história das dominações, e o fez, isso é fundamental, fugindo aos clichês que reduzem o **povo** a uma categoria monolítica, pura e **naturalmente** identificada com as causas libertárias.

*Voz de prisão*, com sua solução estética do entrecruzar de vozes, assentado no “papiar” cabo-verdiano, dá força e forma estética para atores e registros sócio-culturais de menor prestígio, destinando sua atenção aos **subterrâneos da cultura**. Em vez do retrato de cenas exóticas – que seria mais típico de uma escrita que decodifica de modo clichê os costumes convencionais –, Manuel Ferreira fatura um material que traz viva a tensão entre modos de pensar opostos.

Também é fundamental – acreditamos – levar em conta a própria presença, na enunciação do texto, do intelectual como interlocutor, alguém que se dispõe a desafiar os pressupostos da ideologia dominante, lançando convocações, provocações a personagens como nha Joja.

Ou seja, também em Manuel Ferreira encontramos, tanto do ponto de vista do projeto quanto do ponto de vista da fatura estética, um posicionamento intelectual que dialoga com as prerrogativas de Said.

## Referências bibliográficas

ABDALA JR., Benjamin. *Literaturas de língua portuguesa – marcos e marcas*:

Portugal. São Paulo, Arte e Ciência, 2007.

\_\_\_\_\_. *Literatura, história e política – literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2007b.

BANDEIRA, Manuel. *Vou-me embora pra Pasárgada e outros poemas*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1997.

BOURDIEU, Pierre. “A gênese dos conceitos de *habitus* e de *campo*”. In: *O poder simbólico*. Lisboa, Difel, 1989.

- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado – a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo, Anablume, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão – ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1999.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo – uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos*. São Paulo, Ática, 1983.
- FERREIRA, Manuel. *Voz de prisão*. Lisboa, África Editora, 1978.
- MORAES, Dênis de. *O velho Graça – uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro, São Paulo, Record/Martins, 1975.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

---

**i Autor(es)**

**Benjamin ABDALA JR, Prof. Dr.**  
Universidade de São Paulo (USP)  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
benjamin@usp.br

**ii Adriano de ALMEIDA, Mestrando**  
Universidade de São Paulo (USP)  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
adrianoalmeida1975@gmail.com