

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS  
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA E TEORIAS DA  
LITERATURA  
ORIENTADORA: PROFESSORA DOUTORA LUCIA HELENA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E VIDA CULTURAL**

*Modernização e modernismo:  
a visão trágica na ficção de Graciliano Ramos*

*Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira*

**Niterói  
2007**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira**

*Modernização e modernismo:  
a visão trágica na ficção de Graciliano Ramos*

**Dissertação apresentada ao  
Curso de Pós-Graduação em  
Letras – Subárea de Literatura  
Brasileira da Universidade  
Federal Fluminense, como  
requisito parcial para obtenção  
do Grau de Mestre. Área de  
Concentração: Estudos de  
Literatura**

**Orientadora: Professora Doutora Lucia Helena**

**Niterói  
2007**

**Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira**

**Modernização e modernismo:  
a visão trágica na ficção de Graciliano Ramos**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras – Subárea de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: Estudos de Literatura

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Professora Doutora Lucia Helena – Orientadora  
Universidade Federal Fluminense**

---

**Professora Doutora Anélia Pietrani Montechiari  
Universidade Unilasale**

---

**Professora Doutora Sylmar Lannes El-Jaick  
Universidade Cândido Mendes**

*Para minhas filhas,  
Amanda e Isadora,  
Com esperança*

## **Agradecimentos:**

*A Deus, por não ter desanimado “no meio do caminho”, apesar das muitas “pedras” com que me deparei nesse percurso.*

*A minha família, em especial, a minha mãe Regina e meu irmão Vanderlei. Sem a paciência e a colaboração prestimosa de vocês, eu não teria chegado até aqui. Obrigada, de coração.*

*À Francisca Abrahão (memória), pessoa marcante em minha vida.*

*A Gilberto Simplício, - meu maior incentivador - por tudo o que fez por mim.*

*À professora doutora Lucia Helena, mestra e amiga, que me aceitou como sua orientanda quando eu não sabia bem o que queria, que leu pacientemente os meus escritos e que me conduziu pelas sendas da obra do Velho Graça, de forma muito especial, tecendo críticas e sugestões que muito contribuíram para minha formação.*

*Ao professor doutor Paulo Bezerra – intelectual que conjuga, como ninguém, erudição e simplicidade, mestre amigo e querido em todos os momentos, com quem muito aprendi ao longo dessa caminhada.*

*À professora doutora Célia Pedrosa, por ter me proporcionado a primeira oportunidade de estudar nesta Universidade, aceitando-me em seu curso, como crédito avulso.*

*À professora doutora Matildes Demétrio, pelo carinho e pela atenção com que me recebeu em seu curso, - que muito contribuiu para o meu trabalho – na condição de ouvinte.*

*Ao professor doutor Pascoal Farinaccio, pelas palavras de incentivo e pela amizade que me dispensou.*

*À professora doutora Anélia Pietrani e à professora doutora Sylmar El-Jaick, por terem aceitado, gentilmente, fazer parte da banca dessa defesa.*

*Às queridas amigas, minhas **manas**, Denise Visconti, Maylane Massacesi, Neiva Baptista e Ana Martins.*

*Às amigas Débora Reis, Eliane Lage, Gisele Heffner e Norma Freitas: juntas, fizemos boa parte dessa “**travessia**”.*

*À amiga Wal Miranda, amizade recente, mas **muito** especial.*

*A Sérgio Câmara, pela sua amizade, pelo seu carinho e por me transmitir sua **alegria de viver**.*

*À Nelma Pedretti, da Secretaria da Pós-Graduação de Letras, que executa seu trabalho com competência e que atende os alunos com uma atenção especial.*

*“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 enxáguam, 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 devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.”*

*Graciliano Ramos, em entrevista concedida em 1948, grifo nosso.*

### **Graciliano Ramos**

*Falo somente com o que falo  
com as mesmas vinte palavras  
girando ao redor do sol  
que as limpa do que não é faca:*

*de toda uma crosta viscosa,  
resto de janta abaianada,  
que fica na lâmina e cega  
seu gosto da cicatriz clara..*

*Falo somente do que falo:  
do seco e de suas paisagens,  
Nordestes, debaixo de um sol  
ali do mais quente vinagre:*

*que tudo reduz ao espinhaço,  
cresta o simplesmente folhagem,  
folha prolixa, folharada,  
onde possa esconder-se na fraude.*

(...)

*Falo somente para quem falo:  
quem padece sono de morto  
e precisa um despertador  
acre, como o sol sobre o olho:*

*que é quando o sol é estridente,  
a contrapelo, imperioso,  
e bate nas pálpebras como  
se bate numa porta a socos.*

**João Cabral de Melo Neto**

*É trágico o Brasil do atraso.*

**Matildes Demétrio**

## **Resumo**

Este trabalho tem como objetivo estudar a visão trágica que emerge da obra do escritor brasileiro Graciliano Ramos, um expoente da ficção modernista do Romance da década de 1930. Serão abordados alguns traços da formação da modernidade ocidental e da modernização brasileira, em especial, e de como podem ser vistas como base para que emerge uma ficção de cunho trágico. Além disso, será feita uma retomada de alguns aspectos do trágico na Grécia antiga para melhor situarmos a questão da tragicidade na escritura de Graciliano Ramos, nos romances, *São Bernardo* e *Angústia* – apesar de transcorridos tantos séculos da tragédia grega até o século XX – e de sua postura como intelectual consciente das mazelas de seu país e de seu tempo, destacando sua obra singular dentro do contexto literário brasileiro.

### **Palavras-chave:**

modernização – ficção modernista – visão trágica



## **Abstract**

This work aims to study the tragic look from Brazilian writer Graciliano Ramos, a exponent of the modernist fiction from 30's. It will be analyzed the occidental modernity formation and Brazilian modernization and how it happened in our country and how this process was very important to the emergency of the tragic vision in Graciliano Ramos' novel, especially in *São Bernardo* and *Angústia*, even though has passed so many time of the Greek tragedy till 20 century and his intellectual position conscious about blemishes of the societies and its time, showing his singular work inside Brazilian literary context.

## ***Keywords***

modernization – modernist fiction – tragic vision

## **SUMÁRIO:**

1. Introdução	10
2. Modernidade, modernização e literatura	13
2.1 Traços da modernidade: (in)definições	13
2.2 Alguns aspectos da modernização e da formação da literatura brasileira	15
2.2.1 Breve panorama da modernização no Brasil e da formação literária.	15
3. Considerações sobre o modernismo e o “moderno”	49
3.1 O modernismo: algumas reflexões	49
3.1.1 A ficção e o papel do intelectual Graciliano Ramos	59
4. Configurações da tragédia e do “sujeito trágico”	78
4.1 Por que Graciliano Ramos e o trágico?	78
4.1.1 A tragédia e as “ficções da crise”	93
4.1.2 Alguns aspectos do trágico na ficção de Graciliano Ramos	96
4.1.2.1 Figurações do trágico em <i>São Bernardo</i> .	101
4.1.2.2 Figurações do trágico em <i>Angústia</i> .	109
5. Conclusão	118
6. Bibliografia	125

## **1.Introdução:**

*A história não é linear, mas marcada por rupturas e contradições. Nada, no entanto, do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido, desde que se compreenda o quanto essa história passada está carregada de possibilidades futuras que ficaram escondidas e, momentaneamente, esquecidas, porque se constituíram de significações profundas e, quase que literalmente, soterradas. Sob essas ruínas, também se oculta a fala do outro reprimido pela história.* (PIETRANI: 2005, p. 25) grifo nosso

*(...) Graciliano Ramos (...) desenha uma importante crítica das relações sociais, econômicas e culturais da nação brasileira. Em seu projeto, o Brasil surge como uma invenção discursiva, na qual o real é questionado. [É] (...) o poder de uma escrita em que o “velho regionalismo” aparece renovado e os modismos do contemporâneo são virados do avesso. É um Brasil reconstruído e reinventado pela palavra.* (EL-JAICK: 2004, pp. 107-108) grifo nosso

*(...) as situações trágicas que passam a surgir no romance estão inteiramente desniveladas com as da primitiva tragédia, que as pretendia grandes e nobres.* (BRAYNER: 1973, p. 206)

Este trabalho sobre a visão trágica na ficção do autor alagoano Graciliano Ramos tem como obras de apoio, os romances *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936).

Graciliano Ramos, autor que escreveu toda a sua obra na década de 1930, insere-se no panorama da ficção modernista brasileira de forma singular. O intuito desse trabalho é o estudo da visão trágica que perpassa seus textos, tendo em vista o processo de modernização do país.

O primeiro capítulo visa a trazer informações acerca das (in)definições da modernidade e da implantação da modernização no Brasil. Acharmos necessária essa retomada histórica para compreendermos melhor como a escritura do Velho Graça tematiza questões pertinentes a uma visão de quem se coloca numa postura crítica diante de uma modernização realizada a toque de caixa. Para a apresentação de um panorama breve desse momento histórico, nos apegaremos, principalmente, aos estudos críticos de Roberto Schwarz, Lucia Helena e Antonio Candido, tendo como apoio teórico, *A teoria do romance*, de Georg Lukács, *Mimeses*, de Erich Auerbach, *Modernidade e ambivalência*, de Zigmund Bauman e *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, de Marshal Berman.

O segundo capítulo visa a fazer uma análise dos momentos relevantes do movimento modernista no Brasil e de como Graciliano Ramos, mesmo escrevendo na década posterior – 1930 – beneficiou-se da liberdade de criação, um dos maiores legados deixados pelos escritores modernistas. Será abordada também nessa etapa, a questão da postura assumida pelo intelectual Graciliano Ramos, cuja obra retrata uma visão consciente e crítica de um “homem de seu tempo e de seu país”<sup>1</sup>. Sobre tal temática, os trabalhos de Lucia Helena, João Alexandre Barbosa, Benedito Nunes, Alfredo Bosi, Flora Süssekind, Edward Said, João Luís Lafetá, Marcelo Magalhães Bulhões, Lucia Helena Carvalho e Sylmar El-Jaick servirão de base para o que pretendemos desenvolver.

Após uma visão geral sobre a importância do processo de modernização e do movimento modernista na obra de Graciliano Ramos, recuaremos no tempo, remetendo-nos à tragédia grega, abordando algumas de suas configurações e a relação entre a prosa

---

<sup>1</sup> In ASSIS, Machado de. *Notícia atual da literatura brasileira - Instinto de nacionalidade* (1873), apud SCHWARZ, Roberto. Ed. 34, 2000, p. 17.

do Velho Graça e o trágico. Nessa fase do trabalho, abordaremos também a relação da tragédia com as denominadas “ficções da crise”,<sup>2</sup> nas quais, a nosso ver, inserem-se os romances *São Bernardo* e *Angústia*. Também nesse capítulo, faremos uma análise dessas obras, enfatizando aspectos da visão trágica que perpassa esses textos de Graciliano Ramos. Aqui nos apoiaremos nos estudos de Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Albin Lesky, Georg Lukács, Lucia Helena, Antonio Candido, Néilson Pereira Coutinho e Sônia Brayner.

Estamos conscientes de que este trabalho não esgota os assuntos abordados: modernização, modernismo e a visão trágica nas obras *São Bernardo* e *Angústia*. A leitura feita por nós é uma das muitas que o tema pode suscitar, assim como, evidentemente, nosso texto é fruto de muitos outros diálogos propostos por outros textos estudados. Assim, mantém-se vivo o diálogo sobre a obra singular desse escritor da ficção modernista do Brasil, da década de 1930, que foi Graciliano Ramos.

---

<sup>2</sup> A expressão “ficções da crise” foi utilizada pela professora doutora Lucia Helena nos cursos *Modernidade e contramodernidade: as narrativas da indiferença e do eu subalterno* e *A globalização da (in) diferença e a ficção que a discute*, ambos ministrados, respectivamente, no 1º semestre de 2004 e no 2º semestre de 2005, no Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal Fluminense e no artigo *O drama ilimitado da ficção*, Revista *Matraga*, nº 17, UERJ, 2005.

## 2. Modernidade, modernização e literatura

### 2.1 Traços da modernidade: (in)definições

Quanto tempo tem a modernidade assim como sua definição, é uma questão discutível para autores como Bauman (1999) que a descreve como um período histórico que começou na Europa Ocidental, no século XVII, em que ocorreram diversas transformações sócio-culturais e intelectuais profundamente marcantes, alcançando sua plenitude inicialmente como projeto cultural, com o Iluminismo<sup>3</sup> e, mais tarde, com o desenvolvimento da sociedade industrial (capitalista e posteriormente, a comunista).

Para Helena (2001), Rousseau (século XVIII) foi uma espécie de “construtor” da modernidade, publicando obras que representam “o pensamento utópico de um intelectual no seio do Iluminismo”, como *O Contrato Social* e *Emílio ou Da Educação*, ambos de 1762, rompendo assim com a linguagem clássica e fundando uma nova e moderna concepção de literatura.

“Se existe uma voz moderna, arquetípica, na primeira fase da modernidade, antes das revoluções francesa e americana, essa é a voz de Jean-Jacques Rousseau. (...) é o primeiro a usar a palavra *moderniste* no sentido em que os séculos XIX e XX a usarão (...) é a matriz de algumas das mais vitais tradições modernas, do devaneio nostálgico à auto-especulação psicanalítica e à democracia participativa.” (BERMAN: 1986, p. 21)

---

<sup>3</sup> Não obstante haver muitas críticas ao Iluminismo – a razão tornou-se objeto de contestação; a fé na ciência incentivava a destrutividade do ser humano e cria novos modos de dominação; a crença no progresso fez com que o homem regredisse, tornando-se egoísta e solitário, preocupando-se apenas com a acumulação - este foi “(...) a proposta mais generosa de emancipação jamais oferecida ao gênero humano. Ela acenou ao homem a possibilidade de construir racionalmente o seu destino, livre da tirania e da superstição. Propôs ideais de paz e tolerância, que até hoje não se realizaram. Mostrou o caminho para que nos libertássemos do reino da necessidade(...) Seu ideal de ciência era o de um saber posto a serviço do homem(...) Sua moral era livre e visava a uma liberdade concreta, valorizando (...) a vida das paixões e pregando uma ordem em que o cidadão não fosse oprimido pelo Estado, o fiel não fosse oprimido pela religião, a mulher não fosse oprimida pelo homem. Sua doutrina dos direitos humanos era abstrata (...) mas universal, transcendendo os limites do tempo e do espaço (...)” ROUANET: 1998, p. 27)

Eliminam-se as fronteiras geográficas e raciais, de classe e de nacionalidade, de religião e de ideologia, como se houvesse uma grande união de toda a espécie humana, porém, o que há é uma “unidade na desunidade”. Neste turbilhão em que o homem é atirado, tudo pode acontecer, ou seja, como disse Marx:

“Todas as relações fixas, enrijecidas, com um travo de Antigüidade e veneráveis preconceitos e opiniões foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profano*, e os homens finalmente são levados a enfrentar (...) as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos.” (apud BERMAN: 1986, p. 91) grifo nosso

Para Berman, a modernidade pode ser dividida em três fases. A primeira vai do começo do século XVI até o fim do século XVIII. Aqui a vida moderna está em fase de experimentação. As pessoas ainda não estão bem cientes de que foram atingidas pelo turbilhão moderno. Querem adequar-se ao que é moderno, mas ainda estão longe de atingir esse objetivo. A segunda inicia-se com a Revolução Francesa (1790) e seus desdobramentos e o público adere a ela abruptamente, vivenciando o sentimento de ser contemporâneo de uma era revolucionária, o que faz com que venham à tona transformações na vida pessoal, social e política de cada pessoa. Mais adiante, no século XIX, o público vive espiritual e materialmente num mundo que ainda não é totalmente moderno. Dessa bifurcação – viver em dois mundos tão diversos concomitantemente – manifestam-se idéias como as de modernismo e modernização. É o tempo dos engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, ampliação de novas zonas industriais, cidades que se desenvolvem muito rapidamente, telégrafos, telefones; os Estados Nacionais fortalecidos e organizações multinacionais de capital; do surgimento dos movimentos sociais de massa que questionavam a modernização feita de maneira autoritária e lutavam contra a exploração no trabalho; um mercado internacional que

tudo engloba, em acelerado crescimento, porém com desperdício e devastação, sem solidez e sem estabilidade. A concepção de modernidade idealizada em diversos e fragmentários rumos perde o eco e a profundidade e também não dá mais sentido à vida do ser humano. Conseqüentemente, a vida moderna ficou destituída do contato com as fontes de sua própria modernidade.

“(…)podemos dizer que o cenário dos tempos modernos é construído com o desvendamento histórico da sociedade e da cultura nos séculos XIX e XX. A partir de então, a modernidade é tomada como um conjunto de experiências de tempo e espaço, do próprio indivíduo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo. Hoje, porém, esse conjunto, uma unidade pretendida, é paradoxal: uma unidade de desumanidade. Isso porque instalou-se entre nós a dificuldade de se entender o sentido “exato” de modernidade, uma vez que ela nos prometia progresso, tecnologia, ampliação de meios e trouxe, no bojo disso tudo e em contrapartida, ruínas e caos.” (EL-JAICK: 2006, p. 46)

Os grandes modernistas do século vão criticar veementemente a paisagem moderna e esforçam-se para derrubá-la, não obstante sentirem-se inesperadamente à vontade nesse meio, abertos às novidades, irônicos em seus momentos de seriedade. A terceira e última fase dá-se no século XX em que o processo de modernização toma vulto englobando o mundo todo. O modernismo<sup>4</sup> desenvolve-se na arte e nas idéias, entretanto, ao expandir-se faz com que o público moderno transforme-se numa multidão de seres fragmentados.

## 2.2 *.Alguns aspectos da modernização e da formação da literatura brasileira*

### 2.2.1 *Breve panorama da modernização no Brasil*

---

<sup>4</sup> Bauman assinala que não há que se confundir modernidade com modernismo: “Portanto, *modernidade*, de modo algum é idêntica a *modernismo*. Esta é uma tendência intelectual (filosófica, literária, artística) que – com origem remontável a muitos eventos intelectuais específicos da era precedente – alcançou sua força integral no início deste século [XX] (...) Com o modernismo, a modernidade voltou o olhar sobre si mesma e tentou atingir a visão clara e a autopercepção (...)” In BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Jorge Zahar Editor, 1999, p. 300 grifo do autor



*E a modernização de nossa sociedade, se assim podemos dizer, começaria por volta dos anos 20, nas transformações do mundo rural e oligárquico em contato com as novas formas de aplicação industrial e monetária do capital. Essa nova sensibilidade é veloz, baseada no choque e na fragmentação dos laços culturais herdados e será muito mais nítida nos centros cosmopolitas, embora se irradie para outras áreas.*(HELENA: 2003, p.12)

Consideramos importante destacar algumas configurações acerca do processo de modernização brasileiro e de como este pode ser visto “como colunas que podem sustentar a leitura dos textos de Graciliano Ramos (...) para pensar a renovação que Graciliano Ramos representa no modernismo, entendendo que a literatura não vê a sociedade como um ‘problema’ histórico, mas como um ‘problema’ estético e social, de forma a destacar o indivíduo, projetando-o para a esfera universal.” (EL-JAICK: 2006, p. 45).

Faremos uma reflexão acerca da formação dos tempos modernos e da literatura em terras brasileiras, antes de iniciarmos o estudo da obra do Velho Graça para que possamos compreender de forma um pouco mais clara como o processo de modernização no Brasil suscitará na literatura questões que serão tematizadas por muitos autores e, em especial, pelo autor alagoano com seu estilo singular no contexto de nossas letras.

Percebemos que, no Brasil, a mudança do paradigma clássico para o da modernidade dá-se por obra do colonizador europeu,

“num movimento dialético da história, já que em sua formação nossa cultura e literatura devem muito a perspectivas essencialmente européias. Ou seja, a luta pela independência da gestão do colonizador dar-se-ia, como um lento processo, sob o alicerce da tradição colonizadora que, mesmo negada, estará presente, sob a forma de latência.” (HELENA: 2001, p. 94)

Impondo valores contra as culturas primitivas que os rodeavam, o colonizador – que queria imprimir sua marca civilizatória e cristã - e mais tarde o colono europeizado – que herdou seus valores – tornaram-se expressão do modelo europeu na literatura nacional.

A forte diretiva ideológica apresentava-se como justificativa para catequizar, para defender a nova terra contra a ambição do estrangeiro, para legitimar a cultura intelectual do colonizador, que determinava a ideologia política e a base administrativa e, conseqüentemente, o veio estético e filosófico.

No século XVI, temos a obra do jesuíta José de Anchieta (1533-1597), com suas cartas-relatório em que se descrevia o panorama social no qual havia o embate das lutas da fé, os autos didáticos e os cantos piedosos com sua doutrina religiosa acessível aos catecúmenos.<sup>5</sup>

Mais adiante, deparamo-nos com a oratória sagrada do jesuíta Antônio Vieira (1608-1697) em que a religião-doutrina mesclava-se à religião-símbolo. Aquele era o momento em que o Barroco ocupava o espaço intelectual, com a dialética das formas, com as metáforas e as hipérboles. Aqui a língua falada emerge como algo fundamental diante do atraso da colônia, ambiente falto de recursos intelectuais, como gráficas, jornais e desprovido até mesmo de público leitor. A oratória de Vieira adequou-se perfeitamente à necessidade de propaganda ideológica e foi o recurso cabível no panorama local. Missionário, político, doutrinador e eminente artesão da palavra, Vieira incorporou o espírito brasileiro de então.

Ainda no Barroco, o contemporâneo de Vieira, Gregório de Matos (1633-1693) também, à sua maneira, caracterizou uma oralidade singular de seu tempo. Poeta

---

<sup>5</sup> In CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: 1980, pp. 93-101.

profano, recitador, adentra pela religião com o apelo do pecado, da ironia, refugiando-se nela para encontrar um lenitivo.

No Barroco,

“ a visão ideológica e estética da colônia se fixa de preferência na apoteose da realidade e no destino do europeu, do pecador resgatado pela conquista e premiado com os bens da terra, quando não redimido pela morte justa. (...) instrumento de doutrina e composição transfiguradora, alegoria do mundo e dos fatos; drama interior da carne e do espírito, concepção teológica da existência.” (CANDIDO: 1980, p. 94)

A essa visão transfiguradora incorpora-se aproximadamente, na metade do século XVIII, uma nova ideologia inspirada nas idéias ilustradas da época: a literatura classicista tomando como modelo, a francesa e a do Arcadismo italiano. Essas novas correntes não rejeitaram as tendências anteriores, entretanto apresentavam caracteres vários. A crença na razão não toma o lugar da religião, porém , abre novos caminhos no panorama da visão religiosa. Além disso, no que tange às interpretações sociais, o ponto de vista moral complementa-se com a crença na importância do progresso. Enfatiza-se a fidelidade do real, que substituirá a transfiguração da natureza e dos sentimentos.

Pode-se dizer que no Brasil aconteceu uma pequena Época das Luzes que seguiu rumo à Independência política e às novas idéias de emancipação intelectual, tema tão caro ao Romantismo brasileiro depois de 1830.<sup>6</sup>

Assim, por vias tortuosas, o moderno parecia acontecer em terras brasileiras. No plano da literatura, no ciclo pombalino, houve um incremento do nativismo que estava

---

<sup>6</sup>Op.cit., p.100. Aqui Candido relaciona o período de efervescência intelectual às reformas pombalinas e o ideal setecentista de modelo ideal de gestão. A esta altura, o despotismo do Marquês de Pombal, que vinha maquiado por planos e medidas de desenvolvimento não incomodaria uma colônia já habituada à dependência portuguesa.

direcionado, nessa época, não somente pra as transformações pelas quais o país passava, mas também para a investigação da realidade nacional e para as questões de transfiguração de seu modelo político. No desenrolar desse processo, outras eram as condições econômicas e fazia-se necessária a desvinculação comercial em relação à metrópole. Com a chegada da Família Real, em 1808, o recém-surgido liberalismo originado de algumas tendências iluministas, as revoluções norte-americana e a francesa, o modelo das instituições inglesas complementariam o ciclo pombalino, propiciando, assim, uma atmosfera favorável às propostas e medidas de modernização político-econômico-cultural. Sob o aspecto cultural, a vinda do governo português para o Brasil foi um marco fundamental e transformador. A cidade do Rio de Janeiro transformou-se definitivamente no ponto central do país e foco de irradiação artística e intelectual. Desde então, foi permitida a abertura de tipografias e foram impressos os primeiros livros, fundou-se uma importante biblioteca pública, importaram-se obras estrangeiras, surgiram cursos e foram fundadas algumas escolas superiores. Também foram criados os primeiros jornais, entre os quais, o de maior notoriedade, o *Correio Brasiliense*, que no entanto era publicado em Londres, onde, por questões políticas, assistia o seu redator.

Portanto, tomaram vulto a insatisfação e o questionamento acerca da situação do país em todos os lugares, principiando pelo Rio de Janeiro, cidade acanhada que não possuía mais que cinquenta mil habitantes, antes da chegada de D. João VI e que dobrou a população imediatamente. Além disso, passou por uma grande transformação, visto que recebeu uma corte européia e todo o seu aparato, implantando assim, novos costumes e causando uma ruptura nos modelos antigos. Uma característica fundamental nessa fase foi a efervescência no meio cultural, pois chegaram muitas pessoas

instruídas, devido à vinda da Família Real: cientistas, artistas que contribuíram para mudar a face do país. A presença da Corte no país, portanto, proporciona a formação de propensões e circunstâncias que tornariam inevitável a independência política.<sup>7</sup>

Neste período, houve entrosamento entre vida intelectual e as questões político-sociais. Seguindo modelos ingleses e franceses, os homens da política e da intelectualidade acreditavam que a razão era tanto um instrumento para que se colocasse ordem no mundo quanto o paradigma da arte clássica, abstrata e universal. O culto à natureza – que proporcionava a expressão natural da emoção -, a vontade de descobrir o mundo com sua lei e sua estrutura que a razão captava e a busca da verdade como descoberta intelectual e como aspiração à justiça social, juntavam-se à arte clássica e criavam a atmosfera propícia para o desenvolvimento do Arcadismo.

No Brasil, essa corrente tinha o desejo de mostrar que também aqui se poderia conceber uma expressão da natureza ligada à razão, e que os traços locais deveriam ser valorizados em sua descrição nativista, almejando criar normas pautadas na justiça para nortear o comportamento do povo. Já nessa época, começa a aflorar a questão da identidade nacional, que o Romantismo tomará como bandeira no século XIX.

Em meados do século XVIII, surgiram duas agremiações cujo intento era reunir homens de letras de lugares vários da colônia com a finalidade de trabalhar na formação de nossa literatura na busca de integração nacional. A primeira, a Academia dos Renascidos, criada na Bahia, em 1759, por legistas, clérigos e latifundiários, versava sobre temas de Literatura e História. O outro grêmio, fundado no Rio de Janeiro em 1771, por médicos – a Academia Científica, mais tarde renomeada como Sociedade Literária, em 1786 – divulgou a cultura do anil e da cochonilha, inserindo processos

---

<sup>7</sup> A Independência política foi uma solução conciliatória somente para que a elite dominante mantivesse sua posição e suas vantagens, sem, contudo, solucionar o problema das classes dominadas, sendo o maior deles, a escravidão dos negros, abolida apenas em 1888.

industriais, dando impulso aos estudos acerca da situação da cidade do Rio de Janeiro e termina por fazer críticas às condições da colônia.

Nesse tempo, encontramos escritores cujas obras representam uma transição entre o Barroco e o Arcadismo. Há aqueles que escrevem sobre aspectos diversos de um nativismo que vai crescendo a nível nacional; e os que desejam transpor a “barreira” do estilo culto e fazer uma escritura que se adequasse à expressão da natureza e da verdade; e também os que foram seduzidos pelas promessas de progresso.

É significativa a publicação de livros, do século XVIII, que se incumbiram de enaltecer os valores ideológicos do colonizador. *O Peregrino da América* (1728), de Nuno Marques Pereira, *História da América Portuguesa* (1730), de Sebastião da Rocha Pita, na ficção.

Na poesia, *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, visto como a mais bonita feitura poética do século, em que é celebrada a afeição pelo índio oprimido em meio a interesses divergentes e traz à tona uma bela expressão plástica na qual retrata o encontro de duas culturas – a indígena e a européia -, o que mais tarde daria inspiração para o Romantismo indianista.<sup>8</sup> O poeta tinha de fazer uma opção entre a via catequética e a intervenção pombalina nas missões do Sul; ficou com a segunda. Cláudio Manuel da Costa, cuja obra representa a transição entre o cultismo e as novas tendências, sendo, de alguma maneira, um ícone que simboliza o começo de uma vida literária estável e de qualidade superior em terras brasileiras. Visivelmente afeiçoado ao seu país, o poeta impregna-se profundamente por suas formas típicas, naturais e sociais, a saber: a rocha, o ouro, a mineração, a angústia decorrente da exploração fiscal por parte da metrópole. Assim, desejou cantar uma epopéia à superioridade das normas civis sobre a desordem

---

<sup>8</sup> Mais adiante, já no século XX, a obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões* – um romance sociológico -vai expressar a preocupação diante de um novo encontro de culturas, dessa vez, a urbanizada e a tosca. Op. cit., p. 99.

implantada pelos aventureiros, escrevendo a história da Capitania de Minas. Não conseguiu publicar o poema *Vila Rica* (anterior a 1776).

*Caramuru* (1781), de Frei de Santa Rita Durão, marca a diferença em relação aos outros por ser oposicionista à ideologia pombalina e por seguir a tradição camoniana no que concerne à forma. Durão estava distante dos meios literários, possuía cultura escolástica e era influenciado por cronistas e poetas do Barroco, daí sua poesia representar, sob aspectos vários, um prolongamento da visão religiosa e transfiguradora (barroca), o que fez com que enxergasse a colonização sob ponto de vista exclusivamente catequético. Entretanto, ao cantar sua pátria no *Caramuru*, vai além da influência camoniana. Poema que valoriza em excesso o passado histórico acerca da ideologia – apesar de seus belos trechos descritivos e narrativos – *Caramuru* expressa a imaginação reprodutiva. A poesia de Durão representa a atualização do veio nativista de enaltecimento da terra, sendo assim, a abertura de um caminho para o desenvolvimento desse tema no Oitocentos.

Entretanto, *Vila Rica* e *Caramuru* são exemplos em que prevalece a ideologia do colonizador. A colonização deveria ser vista como algo justo e que só traria os benefícios da civilização – valores morais, religiosos e políticos – a povos bárbaros e incultos.

Não obstante o colonizador imprimir na Colônia sua marca, sua ideologia, havia o outro lado da moeda: seus interesses começaram a ir de encontro às diretrizes da Metrópole. Esses novos interesses também se fizeram sentir na literatura.

O árcade Tomás Antônio Gonzaga, cujas líras estão reunidas numa dupla face – a influência do clássico e a precocidade da fragmentação - em *Marília de Dirceu*, escreve-as sob o sutil disfarce de Dirceu e ao ser confinado na cadeia, desvela seu

drama interior, seu desejo de liberdade e de reencontrar sua amada, cujo nome pastoril era Marília (segunda parte das liras). “O impacto emocional sobre o leitor aumentou graças a este degelo do *eu*, sem o qual não irrompe o autêntico lirismo individual” (CANDIDO: 1997, p.113). Com Gonzaga, o Arcadismo atingiu seu ápice no Brasil. Sua poética está embebida de erotismo frívolo, que aparece principalmente nos poemas de metro curto, feitos para Marília. Entretanto sua obra sobressai-se sobretudo pelos poemas de metro longo direcionados para a expressão lírica de sua personalidade. Aqui emergem suas preocupações, seu modo de ver o mundo, e, mais tarde, quando é levado ao cárcere, seu otimismo estóico. As *Cartas Chilenas*, uma violenta sátira contra um governador mineiro, cujo conteúdo denuncia os desmandos de um governo e reverbera costumes da época, têm sua autoria cada vez mais atribuída a este poeta. Nas *Cartas*, impera o verso enérgico e carregado de expressão.

Os árcades estavam imbuídos do desejo de construir uma literatura nacional a fim de provar que aqui éramos tão dotados de capacidade quanto os europeus. Tinham consciência de seu papel histórico. Isto era visível, mesmo quando estes procuravam representar uma realidade estritamente individual, seguindo os moldes europeus. Escreviam sobre ou para a sua terra.

Havia uma encarnação literária do espírito nacionalista, com o desejo de transcender a realidade pela imaginação – já que não existe literatura sem a fuga do real -, nossos literatos sentiram-se, muitas vezes, impedidos de alçar um vôo mais alto, por se autodelegarem a tarefa de fazer literatura como missão, o que fazia com que se responsabilizassem por representar a realidade presente ou expressar idéias e sentimentos de forma generalizada. Isso gerou uma certa incapacidade de aplicar a imaginação devidamente à representação da realidade, em que existiam,



concomitantemente, o realismo e a fantasia, o documento e o devaneio. Entretanto, este nacionalismo propiciou a expressão de um conteúdo humano, que esboçava o espírito de uma sociedade que se alicerçava em bases modernas.

A fase neoclássica ligou-se estritamente ao Iluminismo e à filosofia do século XVIII, o que foi de grande relevância para acentuar a vocação empenhada de nossos escritores.

Não obstante a imaturidade de nossas letras, essa vocação veio imbuída de sentido histórico e de extraordinário poder comunicativo, tornando a literatura fundamental numa sociedade que ainda dava seus primeiros passos em busca de autoconhecimento. Os intelectuais do apagar das luzes do século XVIII e do alvorecer do século seguinte colocavam-se num lugar à parte, como se estivessem acima da falta de cultura e do atraso do país, com ou sem consciência da situação, em meio à ignorância e à falta de instrução da população e desejavam que esta chegasse às camadas mais humildes para que o país galgasse uma posição melhor diante das grandes nações. Como não podiam ser valorizados em seu próprio país como gostariam e como seus valores comungavam com os da Europa, projetavam-se para o outro continente e o elegiam, conscientemente ou não, como hierarquia de valores e como ponto de referência, imaginando-se como similares aos intelectuais europeus.

Já o Romantismo no Brasil foi o ápice no importante processo de tomada de consciência nacional, sendo assim uma configuração do movimento de independência. Importava afirmar nossa autonomia literária com o intuito de romper mais um elo com o país colonizador. Esse processo de ruptura iniciou-se com o período joanino e findou no início do Segundo Reinado, devido, especialmente, ao papel desempenhado pelo Romantismo. Enquanto o Classicismo foi absorvido pela Colônia; o Romantismo foi

assimilado pela Independência, apesar de este dar continuidade, à sua maneira, a um semelhante movimento daquele, qual seja, o de iniciação de uma vida artística e intelectual, dando seguimento à marcha de inserção do Brasil à civilização moderna ocidental.

Se o Brasil queria se construir como nação, deveria ter *espírito* próprio, o que já havia se manifestado com a Independência política. Fazia-se mister então expressar plenamente tal *espírito* na arte literária. O Romantismo surgiu como um caminho ideal à expressão peculiar de uma nação recém-fundada, visto que abastecia o país com concepções e paradigmas que proporcionavam ratificar o particularismo, e logo a identidade, evidentemente contrária à Metrópole, cuja identificação dava-se com a tradição clássica. Desse modo, nasce algo novo: a idéia de que no Brasil havia uma produção literária com peculiaridades próprias, cuja definição se daria nesse momento e que seria descrita como justificativa para o desejo eminente de autonomia cultural.

Nasce também a idéia de que a América tinha sido destinada a ser a pátria da liberdade. Os intelectuais latino-americanos foram tomados por este estado eufórico e fizeram com que este se tornasse mais um meio para legitimar a nacionalidade e também como justificativa ideológica.

O primeiro Romantismo<sup>9</sup>, com forte traço de compromisso, teve, entre outros méritos, o da fundação da crítica literária brasileira, tomando como referência central, o questionamento do problema da autonomia. Por muito tempo perduraram as polêmicas e as hesitações a este respeito, havendo aqueles que acreditavam ser impossível a existência de duas literaturas com países que falam a mesma língua; outros, utilizando um critério apenas histórico ou até mesmo político, afirmavam que tão logo foi

---

<sup>9</sup> Expressão utilizada por Antonio Candido para referir-se ao Romantismo anterior ao decênio de 1850. In CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002, p. 32.

proclamada a Independência política, a literatura aqui praticada tornou-se diversa daquela que era a do colonizador; havia ainda os mais categóricos, que afirmavam que o país sempre tivera literatura própria, apesar de ser menos evidenciada antes da renovação proposta.

O surgimento do romance, gênero que se adequava à sensibilidade moderna, foi fundamental, pois abriu enormes perspectivas. De igual importância, foi a revelação do poeta Antônio Gonçalves Dias – o primeiro grande talento do Romantismo brasileiro. O essencial de sua poética está contido em três livros: *Primeiros cantos* (1847), *Segundos Cantos* (1848) e *Últimos Cantos* (1851). Foram avaliados por seus contemporâneos como o marco fundamental da poesia brasileira moderna, visto que versavam sobre o tema do índio, o que, até aquele momento, havia suscitado pouquíssimas produções.

A obra de Gonçalves Dias foi no Brasil a primeira de qualidade superior, após os árcades do século XVIII, como concepção e como escrita. Além de poeta, foi também ensaísta e dramaturgo, tendo escrito o ensaio etnográfico *O Brasil e a Oceania* (1852), e o *Dicionário da Língua Tupi* (1857). Este escritor fez parte da equipe de redação da revista *Guanabara* (1849-1855), juntamente com Joaquim Manuel de Macedo e Araújo Porto-Alegre. Este periódico foi fundamental, pois marcou o auge do trabalho dos fundadores da literatura romântica no Brasil e de seus sucessores.

Na década de 1850, deu-se a consagração do Romantismo. O indianismo, eleito como sua manifestação mais nacional, teve neste tema o momento ápice e ultrapassando a lírica, alcançou o romance e a epopéia, coexistindo assim, arcaísmo e modernidade.

A obra de José de Alencar, mostrando-se mais moderna que as anteriores, versou sobre os temas indianistas preconizando uma linguagem imbuída da cor local e de musicalidade, sob a forma de romance, iniciando por *O Guarani* (1857), que teve

grande repercussão e se transformou em um dos livros mais estimados pelo público brasileiro, além de fornecer o tema para o libreto da ópera homônima (1870), composta por Antônio Carlos Gomes. Amor, fidelidade e bravura, combinam-se nesta obra para mostrar ao público leitor o grandioso espetáculo de um Brasil eminentemente belo, com qualidades nobres e ideais expressos pelo indígena. Como faria no século seguinte, já no Modernismo, Mário de Andrade, Alencar trabalhou o tema da identidade pelo viés essencial da linguagem.

A obra de Alencar é uma das mais importantes da literatura nacional, pois deu respostas variadas e profundas ao problema da descontinuidade cultural, além de ter fortes ecos no Modernismo.

“ De *Iracema*, alguma coisa veio até *Macunaíma*: as andanças que entrelaçam as aventuras, o corpo geográfico do país, a matéria mitológica, a toponímia índia e a história branca, alguma coisa do *Grande Sertão* já existia em *Til*, no ritmo das façanhas de João Fera, nossa iconografia imaginária, das mocinhas, dos índios, fixação social e de modo mais geral (...) a desenvoltura agora inventiva e brasileirizante da prosa alencarina ainda agora é capaz de inspirar.” (SCHWARZ: 2000, p. 37)

Seus romances transitam desde a narrativa sobre moças prendadas e virtuosas que se casam com rapazes puros até histórias diversas de cunho realista, nas quais representa não só o sentido da complexidade do comportamento humano e o modo de ser de homens e de mulheres e inclusive destas, como também traz à luz, através de suas personagens, alguns abismos que se impõem entre o ser e a sociedade. *Lucíola* (1862), tematiza a prostituição que mascara o moralismo da protagonista. Afoga o peso de sua culpa na sensualidade violenta, da qual se esquiva quando encontra o amor que pensa ser verdadeiro e que julga poder redimi-la, mas sem salvá-la da morte expiatória, o que se poderia esperar de uma narrativa que obedecia às convenções de seu tempo. Não

obstante, a obra foi uma inovação na maneira de tratar a questão sexual, bem como na escrita.

Temos, no romance urbano, *Senhora*, em que a tônica da história é um casamento por conveniência, a divisão das partes do livro é feita de modo semelhante a uma operação mercantil: “O Preço”, “Quitação”, “Posse”, “Resgate”, o que caracteriza que o enredo segue a linha balzaquiana. Segundo Lukács,

“Comparada a outras formas de representação, a multiplicidade de Balzac é a que mais se aproxima da realidade objetiva. Contudo, quanto mais se aproxima desta, mais se afasta da maneira habitual, cotidiana ou média de espelhá-la diretamente. De fato, o método balzaquiano abole os limites estreitos, costumeiros, rotineiros desta reprodução imediata. Contraria assim as facilidades habituais na maneira de considerar a realidade, e por isso mesmo é sentido por muitos como sendo ‘exagerado’, ‘sobrecarregado’ etc. (...) Seu engenho não se limita às formulações brilhantes e picantes; antes manifesta-se na revelação bem marcada do essencial(...)” ( *apud* SCHWARZ: 2000, p. 48 )

O realismo europeu tem na ficção de Balzac um de seus pontos mais altos, com excepcional capacidade criadora e maior proximidade do real, tomando como tarefa representar o ser humano de seu tempo, podendo ser considerado juntamente com Stendhal e Flaubert, o criador do realismo moderno.<sup>10</sup> O estilo balzaquiano é um produto de sua época, da “atmosfera” moderna. Personagens de todas as classes sociais, com suas idiossincrasias, tornaram-se objetos da representação literária. O adultério maduro, as várias nuances da política, o arbítrio dos poderosos têm seu lugar de destaque na escritura de Balzac.

---

<sup>10</sup> Conforme observa Erich Auerbach em *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental* (São Paulo: Perspectiva, 2002, pp.435-440), os fundamentos do Realismo moderno são “o tratamento sério dado à realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, de pano de fundo historicamente agitado (...)”. Destaca também a importância da participação da França durante o século XIX no surgimento e na evolução do Realismo moderno, realçando, além de Balzac e Stendhal, o nome de Flaubert.

*Senhora* quer ser uma voz *moderna* de seu tempo, no entanto, a perversa dialética moral do dinheiro que é conveniente às vicissitudes da mocidade faceira, não afeta as relações entre exploradores e explorados – o fazendeiro abastado, o comerciante, as mães burguesas, a governanta pobre, cujas vidas são regidas pelas regras da vontade e/ou do favor.

A construção da modernidade literária no Brasil se dá a partir de dois dos eixos formadores da modernidade européia. Um deles é o da criação do *sujeito da razão*, que separa a religião da ciência e da técnica; o segundo, o da concepção de uma idéia de subjetividade, cujo tema é um *eu* dilemático. No Brasil, essa construção se concretizará através de duas vertentes: o nacionalismo – a vontade de ser nação – e o desejo de definir o que era ser brasileiro no século XIX, o que incluirá parte da poesia e da prosa romântica; a outra vertente é a exclusão: a personagem mestiça Marabá, de Gonçalves Dias, que é rejeitada por sua tribo e Moacir, em *Iracema*, de José de Alencar, nome cujo significado é filho da dor, também mestiço e rejeitado.

Havia o desejo patriótico de fazer o país incorporar o “espírito moderno” tal qual ocorria nas importantes nações européias. Todavia, os temas que geram os grandes romances e nos quais se delineia a sua forma como, a ascensão social, o poder do capital, o choque entre aristocracia e vida burguesa, a incompatibilidade entre amor e conveniência, entre vocação e sobrevivência no Brasil percorriam caminhos diferentes do que ocorria na Europa. A arte literária brasileira sofria forte influência das idéias européias, porém, aqui, fazia-se necessário proceder a certas modificações e monitorar os efeitos de tais idéias sobre a literatura brasileira. Nossas letras nasceram já com intuito de estarem inseridas na “forma moderna” numa época da transição (continental e secular) do período feudal ao do capitalismo.

Questionando os valores da colonização européia, o Romantismo desvela as contradições desse processo e o quanto era complexa a sua concretização.

Entretanto, as ideologias européias encontravam-se deslocadas entre nós, uma consequência de nossa formação social – colonialista e escravocrata. O escritor tomava para si a tarefa de buscar uma sintonia, de reiterar esse deslocamento no nível da representação.

Machado de Assis (1873), numa reflexão arguta, asseverou que “o que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (...)”<sup>11</sup> o que ia de encontro a intelectualidade que pensava ser apenas tratando de assuntos locais que se poderia exaltar o espírito da nacionalidade.

Um país que havia pouco tinha saído da segregação colonial, não obstante ainda conservar em suas estruturas política, cultural e econômica resquícios da colonização, aspirava à legitimação de sua identidade. Os românticos já tinham conseguido unir o local ao nacional.

“(...) o Romantismo estabeleceria, inicialmente, sua busca de identidade pela oposição entre o torrão natal (o *bem* idealizado e idílico) e a *bruxa má* (a matriz colonizadora). Diminui-se o mundo além-mar para que subam as ações rebaixadas pela colonização.” (HELENA: 2001, p.21) grifo nosso

A ficção de Machado de Assis, porém, mostrava uma outra visão. Sua prosa ia do Rio de Janeiro até os tempos de Homero, transitando pela filosofia de Santo Agostinho, a Guerra da Criméia, pelos tempos bíblicos até os tempos modernos etc. No que concerne à realidade nacional, traço marcante do espírito moderno brasileiro, a

---

<sup>11</sup>Idem nota 1.

escritura de Machado percorre caminhos que envolvem escravidão e clientela, com sentimento atual e imbuído de sarcasmo, tratando de questões de cunho universal.

A reflexão machadiana vem de encontro ao cenário nacional da época: num extremo, a presunção da civilidade e do progresso, apesar de séculos de escravidão e de seus desdobramentos, e a grande distância que havia entre a realidade brasileira e a do colonizador; no outro, o caráter apenas superficial dos traços que marcam a modernidade, legitimados pela política das aparências e pelos privilégios recebidos pela elite dominante que havia se acomodado à barbárie.

A fórmula narrativa de Machado atende eficazmente às questões ideológicas e artísticas do século XIX, relacionadas à posição periférica do país.

A imitação rigorosa da desfaçatez da elite nacional, o sentido significado agudo contemporâneo e seus efeitos, a incerteza quanto à sua duração e quanto à preponderância da civilização que funcionava como modelo para ele e que era inalcançável, a todas essas questões, deve-se à proeminência singularmente moderna da escrita machadiana.

Por isso, Machado, com sua acuidade e sua visão abrangente dos problemas brasileiros, era considerado um crítico mordaz de seu tempo.

“Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra de seus predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de acerto, de definitivo na orientação de Macedo para a descrição dos costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza” (CANDIDO: 1997, p.107)

A escritura deste autor tomou para si o melhor da herança romântica – o sentimento de historicidade indo de encontro ao binômio pitoresco e patriotismo, tão em



voga, na época. É uma escrita programática realizada por uma figura de seu tempo e de seu país. Nada há no passado, no futuro, no além ou em vários lugares do mundo que não seja mencionado por seus narradores.

Observando o estilo das relações sociais, a ficção machadiana traz para o plano da representação uma sociedade horripelantemente dividida, um caso peculiar. Problematisa então mazelas que estão presentes no país e que são o legado de uma sociedade escravocrata e clientelista.

Schwarz adverte que, no que tange às dificuldades, pode-se fazer analogia com a questão da leitura da poética de Baudelaire. E observa que Walter Benjamin afirmava que a poesia baudelaireana não havia envelhecido mesmo após um século da sua escritura, devido às questões que suscitava (e que ainda suscita ainda hoje). Para o crítico, o mesmo vale para a ficção de Machado. Sua forma literária é ousada, sua lucidez social, seu atrevimento e despistamento andam juntos e nesse conjunto singular de características, fica patente a dominação de classe na sociedade brasileira. Utilizando uma estratégia peculiar, a escritura machadiana assume uma postura que é de aceitação comum, embora insustentável para um olhar mais agudo.<sup>12</sup>

Ainda refletindo com Schwarz, pode-se dizer que existe uma relação entre o estilo machadiano e as singularidades da sociedade brasileira.

O país, que herdou o legado colonial e escravista, teria como traço marcante de seu atraso, o desejo imperioso das elites dominantes que aqui fizeram reproduzir uma sociedade moderna a toque de caixa, não se importando com a maioria da população – os pobres, naturalmente – implantando assim, o progresso de forma perversa.

---

<sup>12</sup> In SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*, pp. 11-12.

Os romances da primeira fase machadiana retratam os dilemas do homem livre, mas pobre e dependente, numa sociedade escravocrata. Os detentores do poder aspiravam à vida numa sociedade moderna como a das grandes nações européias, onde a ideologia era romântico-liberal.

Essa fase da ficção de Machado tem sua culminância em *Iaiá Garcia*, último romance desse período, em que a representação do sistema liberal e clientelista chega a seu ápice. Os personagens dependentes vivem num espaço social que não lhes proporciona outro modo de sobreviver a não ser o de permanecer na dependência. É a prática do favor que representa a conseqüência de uma situação de classe social. Não há objeções ao modo de vida da sociedade brasileira nem ao desejo de ascensão social. Os personagens são conformistas, querem subir a qualquer custo. Não vêem o tema da injustiça no fato de estarem numa situação desvantajosa, vêem somente as brechas que surgem para que possam ascender socialmente.

O proprietário domina todos de quem dependem inteiramente. À desfaçatez do proprietário se submetem a dignidade, os valores românticos e liberais. Este era o “pesadelo” reservado aos pobres e no qual deveriam pôr um paradeiro, mesmo que para isso, tivessem de pagar o alto custo de deixar tudo como estava.

Com o passar dos anos, ficou evidente que, mesmo após a abolição, os escravos e dependentes não se tornariam cidadãos e que, ao contrário, perdurariam antigas relações precárias de propriedade e de mando, mesmo no trabalho assalariado.

Finda a primeira fase, a ficção machadiana mostraria como as virtudes da modernização brasileira eram retrógradas, desenhando-se como um marco grotesco e dominante na configuração do país.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> In SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, 2000. Este livro faz uma reflexão minuciosa acerca da primeira fase machadiana.

Já na segunda fase machadiana, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e os livros seguintes, o tipo social do proprietário é representado na figura do narrador, em que a alternância entre o arbítrio e o discurso dominante, razão da degradação moral dos menos favorecidos, estava institucionalizada. O enredo desse romance é de uma total banalidade. Nenhum projeto se realiza, pois tudo depende do capricho de uma sociedade clientelista e escravista.

Não mais o narrador dos primeiros livros que primava pelo decoro, mas aquele que vai reproduzir um traço cultural da elite brasileira, deixando patentes os problemas da forma literária e das classes sociais. O narrador é um insulto ao leitor que submete a história aos caprichos autoritários de uma sociedade escravista e latifundiária de um proprietário à maneira do século XIX, que vai para a Europa, mas não para estudar; vai apenas para obter uma “casca de civilização”. Quer ser apenas um “moço bom” das elites.

A escritura de Machado agora destaca a figura do adversário de classe, o proprietário e não o dependente, com a narração em primeira pessoa, sempre enfocando uma visão sarcástica do dependente, sob o ponto de vista do proprietário, que se coloca como “bom” representante da elite dominante brasileira. Também nesse período, manifestam-se, de forma mais contundente, na sua escrita, a política parlamentar, o cultivo da ciência, a evolução do capitalismo, a filosofia, o avanço do progresso. Essas eram as novidades que a civilização burguesa oferecia. É representada a degradação dos representantes das relações sociais locais que contrastava com a norma e o progresso da civilização burguesa, sempre de forma vexatória e desmoralizadora, comprometendo a reputação dos mesmos avanços e normas que, na inter-relação de circunstâncias da situação, exerciam papéis deslocados e opostos à sua concepção. Por isso, a partir da

escrita de *Memórias póstumas*, novas modalidades de consumo e de propriedade – em virtude das quais, pela força do contexto da época, o pobre dependente achava-se desamparado – vêm à tona e passam a ditar as regras na ficção de Machado. Aí se destacam, a impunidade patriarcal e o arbítrio do proprietário moderno – a velha oligarquia escravista. A ficção machadiana mostra um evidente ceticismo em relação ao progresso. Não havia a crença de que o país estava caminhando em direção a uma sociedade igualitária. Representou artisticamente muito bem um sistema que criava mecanismos para manter, ao longo do tempo, estratégias de exclusão, de privilégios, não obstante houvesse mudanças na sociedade.<sup>14</sup>

A ambigüidade era um traço marcante na sociedade brasileira do Oitocentos: uma elite que se pretendia moderna, mas com um regime escravocrata e na desconfortável posição de ex-colônia. Uma sociedade que tinha presunções de modernidade e que na obra machadiana da segunda fase, era representada por uma burguesia frívola, os proprietários, que imitavam os modelos europeus e que se supunham modernos.

Parte integrante de nossa matriz colonial, o atraso, o escravismo, a monocultura, a incultura, o primitivismo são o resultado da subserviência da Colônia à Metrópole. Essas deficiências contribuíram e ainda contribuem para reproduzir a ordem imperialista. A herança colonial – portuguesa, rural e autoritária - seria superada no futuro, segundo historiadores como Caio Prado Júnior, Sérgio Buarque de Holanda e Celso Furtado, que escreveram em meados do século XX. O objetivo final – a formação brasileira – dependeria das decisões do presente. Então teríamos um país democrático e com justiça social. O legado negativo da Colônia deveria ser vencido, o que seria o

---

<sup>14</sup> In SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo, 2000. Aqui o autor faz um a análise sobre segunda fase machadiana, enfatizando as diferenças entre esta e a primeira.

papel transformador da Nação; caso contrário, esta não se tornaria independente ou moderna. A superação ocorreria a nível econômico, psicossocial e político, processo que, até hoje, está longe de ser inteiramente concretizado.

Sob a égide do progresso, no século XIX, suprime-se a escravidão e implanta-se o trabalho assalariado, mas as relações sociais da Colônia são reproduzidas, pois o negro não foi integrado como cidadão à sociedade livre, mas foi aprisionado em antigas e novas categorias de inferioridade, submissão pessoal e miséria, através das quais o legado colonial ainda resiste, embora tenha feito parte da evolução *moderna* da economia. A escravidão é parte integrante do desenvolvimento da sociedade moderna.

Sob a ótica das ex-colônias, que aspiravam avidamente aos benefícios do progresso, o binômio, modernidade e desagregação colonial, figurava como uma anomalia nos momentos otimistas e um escândalo em outros, mas sempre visto como um desvio dentro dos padrões de civilização.

Há muitas assimetrias entre o Oitocentos europeu e o brasileiro, em especial, a questão do trabalho livre e a igualdade diante lei, o universalismo – embora isso encobrisse a exploração no trabalho - em discrepância com o tráfico negreiro e o trabalho escravo que aqui vigorou até 1888. A independência política brasileira, conquistada de forma conservadora, sem a participação da população e baseada em idéias francesas, inglesas e norte-americanas, nações liberais, cada uma a seu modo; deu continuidade ao complexo social e econômico gerado pela exploração colonial. Por um longo período, o país cresceu graças a formas sociais que representam o retrocesso no mundo civilizado.

Entretanto, a ideologia estrangeira, que serviu de base para a independência, no caso do Brasil, ia de encontro ao regime escravocrata e seus defensores. As convicções

eram diferentes também na prática. Havia uma enorme diferença entre possuir um escravo e contratar um trabalhador livre, inclusive sob o aspecto financeiro. O escravo era um bem do senhor e não poderia ser despedido por isso, o trabalhador assalariado mobilizava menos capital. Essa, dentre muitas outras razões, causa o choque entre a escravidão e a racionalização da produção. Havia aqui o intento de economizar mão-de-obra não no sentido de fazer o máximo de trabalho num curto espaço de tempo, mas ao contrário; obrigar o escravo a trabalhar num máximo de tempo possível, alongar o tempo, com o intuito de disciplinar o seu dia, o que contrastava visivelmente com a visão moderna de trabalho. A eficiência ficava em segundo plano, o que importava era a autoridade, a disciplina violenta em que se fundamentava a produção escravista.<sup>15</sup>

A modernização da produção, em curso na Europa, encontrava condições adversas em terras brasileiras posto que o latifúndio escravista havia sido, desde sempre, um investimento do capital comercial e que tinha como prioridade absoluta o lucro – que servia às antigas e às modernas formas do capital. Os senhores de escravos, mesmo sendo pessoas incultas, tinham um espírito capitalista, o que fez com que optassem mais tarde, por contratar homens livres porque, naquele momento, era mais rendoso para eles contratar o trabalhador assalariado. Não havia preocupação com os seres que ficariam jogados à própria sorte. Importava a maneira de utilizar o capital que fosse conveniente aos donos do poder.

Entretanto, o Brasil escravocrata não estava preparado para o liberalismo. Não era possível transformar profundamente um país, onde o tradicionalismo da escravidão e da Colônia insistiam em permanecer. Preso à economia que dependia do trabalho servido pelo braço escravo, o Brasil apenas se “vestia” com trajes de uma democracia

---

<sup>15</sup> In SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo, 1999, p.55.

moderna. A estrutura básica da sociedade não havia mudado. Ao tentar imitar as nações mais avançadas, “esbarra” na própria estrutura paternalista, colonial e escravista.

Passando da vida rural à vida citadina, os ex-senhores de escravos levaram consigo todo o teor do modo de ser patriarcal, coronelista e paternalista. A mentalidade de casa-grande chegou às cidades e prevaleceu em todas as profissões, até mesmo as mais simples.

Os senhores rurais continuaram dominando o cenário da política como antes. O velho regime senhorial prevaleceu na construção da ordem administrativa do país, quando ainda era um império e depois, já na república e chegou até mesmo aos nossos dias.

“A família patriarcal fornece o grande modelo por onde hão de calcar, na vida política, as relações entre governantes e governados, entre monarcas e súditos. Uma lei moral inflexível, superior a todos os cálculos e vontades dos homens, pode regular a boa harmonia do corpo social, e portanto, deve ser rigorosamente respeitada e cumprida.” (HOLANDA: 2004, p. 85)

A escravidão vinha na contramão das idéias liberais, mesmo sendo a peça fundamental da produção,

“não era o nexa efetivo da vida ideológica. A chave desta era diversa (...) pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o ‘homem livre’, na verdade, dependente. (...) Nem proprietários, nem proletários, seu acesso à vida e a seus bens, depende materialmente do *favor*, indireto ou direto de um grande. O agregado é a sua caricatura.” (SCHWARZ: 1977, p. 62 ) grifo do autor

Engrenagem por meio da qual se perpetua uma das grandes classes sociais, o favor abrange também uma outra classe social, a dos poderosos. O favor ou clientelismo abrangeu e influenciou como um todo a existência nacional, resguardada a relação de produção, garantida através da força. Esse mecanismo, presente em toda parte, alia-se a

atividades outras, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. Até mesmo as profissões liberais, como, medicina e tipografia, que na concepção européia eram independentes, no Brasil, não escapavam de serem governadas por esse mecanismo. O profissional dependia do favor para exercer sua profissão, o pequeno proprietário para manter suas terras em segurança, e o funcionário para exercer uma função.

Portanto, além da escravidão, o favor, como sistema de relações interpessoais e até institucionais, é também mais um legado que nos foi deixado pela colonização. Dessa maneira, os escritores basearam-se nesse mecanismo para interpretar o Brasil, de modo inconsciente, ocultando a violência, que sempre vigorou na relação de produção.

No processo de formação histórica da Europa, tencionando acabar com o privilégio feudal, a burguesia pregou a autonomia do indivíduo, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração justa, a ética no trabalho. O clientelismo tem como práticas a dependência da pessoa, o desvio à regra, a cultura interessada, o pagamento e serviços de caráter pessoal. No Brasil, não tivemos feudalismo; a colonização foi realizada pelo capital comercial.

Na sociedade brasileira, escravista e latifundiária, o clientelismo legitimava os interesses do Capital. As instituições, como a justiça, não obstante regidas pelo mesmo mecanismo, propagavam as teorias do estado burguês moderno. Aqui, as idéias e razões européias foram utilizadas como justificativa para o mecanismo do favor. As idéias européias eram, no Brasil, consideradas as mais ilustres da época. Era a “superioridade” da Europa, idéia propícia à auto-estima e à fantasia, que existem no clientelismo. No cenário brasileiro, o favor garantia a quem concedia e ao favorecido – que não se sentia dependente, mesmo se fosse um indivíduo modesto – uma certa “superioridade social”.



Esta idéia era legitimada pelo uso do vocabulário burguês da igualdade, do merecimento, do trabalho, da razão.

A partir de 1848, com as lutas sociais que aconteciam na Europa e que mostravam que a universalidade tão proclamada dissimulava os antagonismos de classe, a burguesia nacional que a princípio direcionava suas idéias contra os privilégios, mudou o rumo de seu discurso. “(...) este padrão iria repetir-se no século XX, quando por várias vezes juramos, crentes de nossa modernidade, segundo as ideologias mais rotas da cena mundial.” (SCHWARZ: 2000, p.19)

Ao tentar imitar as ideologias européias, o Brasil experimenta um “desconcerto” que tem como conseqüências o dualismo, antagonismos, contradições, desproporções e até conciliações que o Modernismo e a economia política farão reemegir.

Fortalecida por seu papel no âmbito internacional e mais adiante na política interna nacional, a fusão entre latifúndio e trabalho sob o jugo da dominação – inicialmente o escravismo e posteriormente trabalho livre, mas baseado na exploração desmedida do indivíduo – passa pela Colônia, pelo Império, pela Abolição e Primeira República e vem até os nossos dias. A ideologia da Independência lutará pela autonomia cultural e refletirá sobre esta questão.

A Europa passou pelos ideais barrocos, neoclássicos, românticos, naturalistas e modernistas que trouxeram à tona reflexões acerca de importantes transformações de caráter social. Aqui, estávamos irremediavelmente marcados pelo colonialismo.

O século XIX não deve ser visto apenas como o século da abolição e da independência, mas também como o período em que se deu a história do Capital, que havia abolido a escravidão em algumas partes do mundo e suscitado em outras, de acordo com os interesses da elite econômica que o comandava.

Com alguns traços metropolitanos de civilização como, progresso, cultura, liberalismo e outros, conviviam o trabalho escravo. Sob o ponto de vista de uma ilusória concepção linear de desenvolvimento, segundo Schwarz, pode-se dizer que a escravidão foi parte integrante do progresso, embora tenha sido um regime social vergonhoso.<sup>16</sup>

Essas anomalias do Oitocentos brasileiro apoiavam-se na divisão internacional do trabalho, assim como nos privilégios internos que as legitimavam. No plano da literatura, pode-se dizer que, conscientemente ou não, as obras desse período levantaram a questão em profundidade, discutindo não só os problemas nacionais e a experiência específica no caso do Brasil, mas também as questões do mundo na época.

A elite brasileira, em seu quinhão que estava ligado à literatura, pôde produzir obras-primas sem que isso significasse que a sociedade na qual vivia e da qual tirava proveito, tivesse atingido um grau de excelência.

“Nesse sentido, trata-se de uma descrição de progresso à brasileira, com acumulação muito considerável no plano da elite, e sem maior transformação das iniquidades da Colônia. De fato ocorreu um processo formativo no Brasil e que houve esferas – no caso, a literária – que se completaram de modo muitas vezes admirável, sem que por isso o conjunto esteja em vias de se integrar. O esforço de formação é menos *salvador* do que parecia, talvez porque a nação seja algo menos coeso do que a palavra faz imaginar”(SCHWARZ:1999,p.161). grifo do autor

Para encobrir o papel do Capital na sociedade, com conotação ideológica e utilizando categorias raciais, as teorias naturalistas alegavam ser um problema científico a inferioridade dos negros e dos mulatos, porém, puderam, ainda de modo um tanto enviesado, trazer à tona a questão racial no país e incorporar um problema teórico-moral de grande complexidade, enfatizando, segundo Antonio Candido,

---

<sup>16</sup> Para Schwarz, não se trata aqui de fazer um elogio ao regime escravista, mas de enxergar, sob uma ótica imparcial, as contradições do movimento histórico em que a escravidão estava inserida.

“a ambigüidade do intelectual brasileiro que aceitava e rejeitava sua terra, dela se orgulhava e se envergonhava, nela confiava e dela desesperava, oscilando entre o otimismo idiota das visões oficiais e o sombrio pessimismo devido à consciência do atraso.” (*apud* SCHWARZ: 1999, p. 71)

Com a Independência, o debate no meio intelectual brasileiro acentuou-se por a literatura ter sido encarada como parte dos esforços para a tarefa inacabada da formação nacional, à qual se vinculava à ordem do dia: integrar-se ao processo da modernidade.

A partir da fase do desenvolvimentismo, fazia-se necessário industrializar o Brasil, sistematizar as formas de trabalho assalariado e de cidadania, principalmente visando à população rural, impingir a ideologia do consumo para que o país pudesse acompanhar a marcha do progresso. Havia a ilusão de que a modernidade poderia ser alcançada com facilidade também devido ao exemplo das nações européias que serviam de modelo para o Brasil. Se a escravidão havia sido substituída pelo trabalho livre, ainda que incipiente, era preciso que as elites que comandavam o país passassem por uma transformação, mudando sua conduta, eliminando deficiências como, o clientelismo, o mandonismo, a corrupção e o protecionismo.

Porém, a história da modernização nos mostra que, efetivamente, esses objetivos não foram atingidos. A concepção brasileira de modernização era muito limitada, não se levando em conta a posição que o país ocupava no cenário mundial.

A nova ordem global abalou consideravelmente os países que não conseguiram se integrar efetivamente à modernidade.

No novo paradigma da competição, não havia lugar para as classes menos favorecidas, que já não interessavam mais ao Capital nem mesmo como mão-de-obra barata, como já foi um dia. Os pobres sobraram diante de novas tendências estruturais que mais segmentam que integram e com suas desqualificações sociais e tecnológicas.

Em meio à estética do consumo, o capitalismo saiu vencedor mais uma vez. Segundo Schwarz,<sup>17</sup>

“Nós todos sabemos, mas costumamos esquecer, que o caráter irreal e o deslocamento da modernidade no Brasil não decorrem da incultura das elites, mas da situação apartada e da falta de direitos em que vivem os pobres. Esta é a chave de quase todos os problemas políticos e estéticos do país (...) Quem diria que um jogo tão britânico e requintado como o andamento das *Memórias póstumas* (Machado de Assis) está ligado às discricionariedades de uma sociedade escravista e clientelista? Pois está. ***Com os ajustes necessários, algo parecido vale para a rispidez de Graciliano***, a malemolência de Mário de Andrade, o modernismo de Oswald, o profetismo de Glauber etc” (SCHWARZ: 1999, p. 235 ) grifo nosso

Aqui o crítico faz uma “ponte” que começa em Machado de Assis, passa por Graciliano Ramos e vai até Glauber Rocha. Machado que caracteriza a nossa modernidade literária, articula metalinguagem e história, o que também fará Graciliano no século XX.

O Velho Graça também não compactua com a história social brasileira, em que o projeto de modernização foi realizado a toque de caixa, de forma autoritária.<sup>18</sup> “Ele é um homem dentro do projeto, mas tacitamente, na medida em que corrói essa sociedade através de sua visão (...) está no projeto porque não vê saída, e então corrói. A literatura dele é mordente, corrosiva.” (CANDIDO: 1987, p. 435)

Retornando à questão da implantação do Estado Moderno e em decorrência desse processo, desde os séculos XVII e XIX, surge o sistema capitalista que mostra, com o passar do tempo, sua face mais cruel. Nossa existência, enquanto sujeitos individuais, era e é mutilada pelas tendenciosas normas da vida social capitalista.

---

<sup>17</sup> Entrevista concedida por Roberto Schwarz a Augusto Massi acerca do livro sobre Machado de Assis, *Um mestre na periferia do capitalismo*. In SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. Op. cit., 235.

<sup>18</sup> In GARBUGLIO, José Carlos et al (orgs.). *Graciliano Ramos – Antologia e estudos*. Ática, 1987, pp.434 e435.

Na sociedade brasileira, esgotaram-se as potencialidades da economia “semifeudal” e, posteriormente, não houve uma renovação radical, uma concepção de uma forma moderna de economia e de relações sociais. Como não havia uma economia integrada organizada em torno de um mercado interno único, não se estabeleceu uma classe burguesa orgânica que pudesse impelir uma verdadeira revolução democrática.

Desse modo, a intensa fragmentação de nossa sociedade – característica de uma economia pré-capitalista – impossibilitava a formação de uma autêntica comunidade humana, com uma vida pública democrática, alijando a população de qualquer participação efetiva na história do país. A ausência de progresso social condenava o povo a uma vida sem perspectivas, bem distante de ter uma vivência social e comunitária.

Em terras brasileiras, o desenvolvimento do capitalismo, que se realizava numa economia “semifeudal” e dependente, não possuía características semelhantes às que tivera na Europa Ocidental.

“Os sonhos do humanismo burguês europeu revolucionário revelaram-se, com o processo de desenvolvimento da economia capitalista, uma ilusão utópica: o egoísmo individualista da luta pelo lucro, (...) a redução do homem a simples mecanismo de produção capitalista, o conseqüente fracionamento da comunidade – eis o que substitui, na realidade, os ideais grandiosos do homem total e da comunidade democrática.” (COUTINHO: 1965, p. 75)

Portanto, no decorrer de sua modernização, o Brasil insistentemente reproduziu idéias importadas da Europa, sempre em sentido indevido, o que será matéria de reflexão para a literatura, mesmo que o escritor não se desse conta disso. Porém, ele só atingirá uma ressonância mais profunda e afinada, se perceber a questão e se assinalar essas contradições. Nestas registram-se a estreiteza, o clientelismo, a eficiência singular

de uma alienação que há séculos conduz a falta de transparência social, imposta pelo legado colonial e pela dependência que deu continuidade a ele.

Esse deslocamento de idéias européias, que se desdobra nas relações de produção e clientelismo no país, a sujeição econômica, a proeminência intelectual da Europa, legitimada pelo Capital são objetos de reflexão imediata para a literatura, a partir do momento em que o escritor esteja inteirado sobre a vigência dessas ideologias pré-estabelecidas. É assim que essa gravitação de idéias passará para dentro da escrita do romance, principalmente o romance realista. É perfeitamente natural que esse efeito histórico seja problematizado pela literatura que a ele pertence. O artista trabalha com a matéria historicamente estruturada e, de alguma maneira, assinala o desenvolvimento social a que deve a sua existência. Quando forma sua matéria, o escritor superpõe uma forma à outra forma, e é desta relação com a matéria previamente constituída, em que se revela a História e seus desdobramentos, vão depender a extensão e a complexidade dos resultados. Foi custoso acertar o passo para o romance. O nosso escritor tem sempre como matéria-prima para sua escrita, questões da história mundial sobre as quais reflete e problematiza.

A ligação “terra bela – pátria grande” repercutiria de modo que fizesse surgir a consciência do atraso, que fez vir à tona uma mudança de perspectiva, dando destaque à realidade da pobreza dos solos, das técnicas ultrapassadas, da população miserável e inculta.

Candido denomina “consciência amena do atraso”, a predominância da ideologia de “país novo”, em que os autores acreditavam que a educação traria naturalmente todos os benefícios inerentes a uma sociedade civilizada; e “fase catastrófica do atraso” corresponde à idéia de país subdesenvolvido, que entraria em

evidência após a Segunda Guerra Mundial, principalmente na década de 1950.(CANDIDO: 1987, p. 183)

Entretanto, já na década de 1930, haveria uma mudança nesse processo, especialmente na ficção regionalista, que deixa de lado a amenidade e admiração pelo pitoresco e o “cavalheirismo ornamental” com que se representava o homem tosco. O regionalismo foi uma etapa fundamental de nossa literatura para que se destacasse a realidade local. Aqui, o romance imbuí-se de uma força que desmistifica a realidade do país, com a representação da desigualdade e da injustiça, e que antecede a percepção de economistas e políticos, adquirindo assim, forte consciência estético-social.

Evidentemente não podemos olhar a história social do Brasil como se esta pudesse ser determinante dos movimentos literários ou se a existência da literatura se justificasse apenas por corresponder aos acontecimentos históricos.

O fazer literário pressupõe uma liberdade excepcional que não se deixa aprisionar e condicionar por transformações que ocorrem na História, simplesmente. Pois a ficção não é realidade, apenas a representa, não obstante haver muitos traços que podem ser identificados na realidade e que podem ser identificados na realidade, retirados do contexto sócio cultural e da leitura prévia do texto.<sup>19</sup>No entanto, por ser a literatura um sistema de produtos que por outro lado são meios de comunicação entre os seres humanos, está estritamente ligada à vida na sociedade. A literatura no Brasil possui fortes vínculos com aspectos essenciais da organização social, da mentalidade e da cultura nacional em diversos momentos de sua concepção.

Percebemos a ligação entre literatura e sociedade, se procuramos encontrar como os influxos do meio se inserem à estrutura da obra – de forma tão arraigada que

---

<sup>19</sup> ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. In LIMA, Luis Costa (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*, v. II, Francisco Alves, 1983.

deixam de ser tipicamente influências sociais, para transformar-se em substância do próprio fazer literário.

Em sua formação, em seu ponto de partida, “a nossa literatura é ramo da portuguesa: pode-se considerá-la independente desde Gregório de Matos ou só após Gonçalves Dias e José de Alencar (...)” (CANDIDO: 1997, p. 28) Portanto, nossa literatura teve como fonte a literatura européia, em especial, a portuguesa. Essa questão mostra-se ligada de modo indissolúvel ao condicionamento de uma tradição de arte literária já instituída há séculos aos novos modos de vida num país tropical. Esse processo formativo constitui-se de dois modos diferentes: o primeiro, formado por manifestações literárias ainda não totalmente articuladas, compreendendo esse período, os escritores que seguiam uma linha cultista ou conceptista, que viviam na Bahia em meados do século XVII a meados do século XVIII; o segundo, os neoclássicos ou árcades, publicistas liberais e os românticos até o século XIX. A partir de então é que se pode considerar formada a nossa literatura, como sistema constituído que dá lugar a uma arte literária regular, que funciona como sustentáculo da produção de obras de cunho universal e ao mesmo tempo, local. É a tomada de consciência da nação que ainda dava os primeiros passos rumo à construção de sua identidade. Por isso os intelectuais brasileiros no século XVIII imbuíram-se do desejo de criar uma literatura eminentemente brasileira, porém sem ambições separatistas como os românticos no século XIX. Entretanto, se buscarmos conhecer como se formou a literatura no Brasil, perceberemos que nossa arte literária foi “concebida menos como apoteose de cambucás e morubixabas, de sertanejos e cachoeiras, do que como manifestação dos grandes problemas do homem do Ocidente nas novas condições de existência.” (CANDIDO: 1973, p. 90). Os autores brasileiros que aqui escreviam no período



colonial fizeram sua formação em Portugal ou foram influenciados por moldes portugueses. Seu trabalho intelectual direcionou-se a um público português ou foi orientada por conveniências de ordem prática como administração, estudos e/ou cultos religiosos etc. Apenas no século XIX é que teremos os primeiros escritores com formação nacional e que faziam literatura para um número ínfimo de leitores brasileiros.

Daí a importância de focar dois pontos fundamentais em que se deu esse contexto: a tendência para a simplificação no modo de proceder com relação aos objetivos e o número reduzido do público leitor.

Desse modo, a obra se mesclava à atividade prática, tornando-se parte dela (sermão, relatório, catequese) ou seu acesso se restringia a uma pequena elite instruída, ligada socialmente às classes dominantes, o que tinha como consequência o requinte formal. Importava identificar o público alvo da composição da obra. A assembleia reunida na igreja, os convidados de um sarau seriam mais acessíveis para a divulgação. “(...) as manifestações literárias, ou do tipo literário, se realizaram no Brasil, até a segunda metade do século XVIII, sob o signo da religião e da transfiguração.”(CANDIDO: 1973, p.91)

### 3. Considerações sobre o modernismo e o “moderno”

#### 3.1. O modernismo: algumas reflexões.

*[a arte] constrói-se da ininterrupta capacidade de interrogar, no presente, o tempo dos fantasmas, o futuro do pretérito, e de examinar as expectativas do que poderia ter sido e nunca tem sido: a cultura brasileira, em sua fragmentada, acidentada e penosa história. (HELENA: 2006, p. 94)*

*O mais impressionante sintoma da literatura moderna estará talvez em vermos cada vez mais, sob nossos olhos, um modo de escritura novo, unitário, global, onde as distinções de gêneros, radicalmente abandonadas, deixam lugar àquilo que se deve chamar ‘livros’ – para os quais, é preciso dizer, nenhum método de leitura está ainda praticamente definido. (apud CAMPOS: 1974, p. 101)*

Teceremos aqui breves considerações acerca do Modernismo brasileiro e de como os escritores modernistas desempenharam um papel fundamental na escrita do romance das décadas posteriores, em especial a de 1930, em que destacaremos o papel da literatura de Graciliano Ramos.

Na Europa e também no Brasil, o começo do século XX foi marcado pela busca da renovação dos valores artísticos e culturais, num mundo mergulhado numa profunda crise que resultou em duas grandes guerras e também em intensas modificações políticas e econômicas nas sociedades.

“Economicamente, as dificuldades de uma industrialização e de um crescimento econômico limitados pela estreiteza de sua base inicial foram superadas pela disseminação da transformação industrial e pela enorme ampliação dos mercados mundiais. Socialmente, os descontentamentos explosivos dos pobres foram dissipados (...) Nas ciências e nas artes, as ortodoxias do século XIX estavam sendo demolidas (...) Com o nome de ‘modernismo’, a *avant-garde* (...) dominou a maior parte da produção cultural erudita do século XX” (HOBSBAWM: 2006, pp. 22, 24 e 26)

Entre a primeira (1914-1918) e a segunda (1939-1945) guerras mundiais, nasceram movimentos artísticos que foram denominados vanguardas. Em pouco tempo, surgiram movimentos radicais na Europa que mudaram os destinos da literatura e também de outras artes. O mundo em crise desencadeou o Futurismo (1909), o Expressionismo (1910), o Cubismo (1913), o Dadaísmo (1916) e o Surrealismo (1924).

Não obstante haver muitas divergências entre esses “ismos”, existia um ponto comum: todos colocavam em discussão o legado cultural recebido. Questionavam os modelos acadêmicos e conservadores de uma arte oficializada e solidificada. Dessa forma, os “ismos” do século XX exacerbaram, até as últimas conseqüências, um processo que já vinha em marcha desde o século XIX, fosse nas “correntes subterrâneas e revolucionárias do Romantismo, fosse nos experimentos do Simbolismo ou até, no amálgama de estilos que caracterizou a *belle époque*.” (HELENA: 2003, p. 6)

Esses movimentos de vanguarda rapidamente ecoaram para além dos países de onde se originaram. Desse modo, no Brasil, na década de 1920, surge um ambiente favorável para muitos questionamentos acerca daquelas correntes de pensamento europeu, unidos ao debate de questões artísticas e culturais nacionais. Assim, nasce o nosso Modernismo.

“[A] fase heróica designa o período inicial do modernismo brasileiro (1920-1930) e que abrange os principais acontecimentos, obras e reflexões que nortearam os diversos grupos integrantes dessa etapa de nossa história cultural, tomando-se como marco inicial a Semana de Arte Moderna de 22 e como limite final a Revolução de 30.” (HELENA: 2006, p. 84)

O Modernismo na literatura brasileira pode ser chamado de *moderno* na medida em que se instaurou como momento de uma ruptura no que concerne ao modelo literário do Oitocentos.

Dentre as muitas características do fazer literário moderno, destacamos aqui o modo como se dá a articulação entre literatura e realidade ou pela forma como é questionada aquela articulação. É uma espécie de desarticulação que se percebeu no nível da construção do texto como fruto da relação entre indivíduo e história. Dessa forma, o texto moderno é aquele que leva para o plano da composição um descompasso entre a realidade e sua representação, o que suscita, naturalmente, reformulações e rupturas de modelos já solidificados. Assim, questiona-se não a realidade como matéria da literatura, mas a forma de articulá-las – realidade e representação – no nível da linguagem, que é o espaço/tempo do texto.

Entre buscas, rupturas e recomeços, a marca do moderno é a desconfiança no que concerne ao ajuste entre representação e realidade. Desse modo, o moderno se instala como substância do texto criativo, abrindo fendas de grande tensão no tecido da composição.

A Semana de Arte Moderna (1922) foi um movimento catalizador de uma nova literatura que se instaurava, coordenando, devido ao seu poder de ação e à ousadia de alguns protagonistas, as propensões mais vivas e dotadas de capacidade de renovação, na poesia, na prosa, no ensaio, na música, nas artes plásticas. Compõem o movimento escritores como Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida, mais intimistas; Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, mais conservadores e alguns mais novos que estreavam com livres e ousadas fantasias: Mário de Andrade e Oswald de Andrade, na poesia e na ficção; Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de

Morais Neto, no ensaio. Graça Aranha, romancista conhecido da geração passada, proclamou e divulgou por muito tempo o movimento.

Dentro dessa reflexão e repensando a literatura a partir dos desdobramentos modernistas de 1922, podemos dizer que modernistas e modernos não estão necessariamente vinculados. Nesse sentido, são modernos aqueles modernistas que proporcionaram as condições essenciais para uma reflexão sobre as relações entre realidade e representação, abrindo caminho para outra e fundamental passagem, a do questionamento acerca do próprio sistema de articulação em que se baseiam as duas concepções.

Se nos remetermos ao século XIX, a obra que abre as portas para a prosa moderna brasileira é a de Machado de Assis. A partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), em especial, seguindo a tradição de Sterne e Flaubert, a escritura machadiana apresenta uma reflexão no que se refere às suas próprias características, concebendo uma linguagem de corrosiva desconfiança e suspeita. Trabalhando temas e motivos contemporâneos, é no nível da enunciação que sua linguagem de elipses e paradoxos, resgata com humor fino e descrença – paródias, ironias, alusões, tudo para compor a escritura nos domínios de uma história “contaminada” pela plena consciência da desarticulação entre realidade e representação. O percurso da obra acontece entre dois “Brasis”, entre os quais houve uma transformação na estrutura social (abolição da escravatura – 1888) e também no sistema político (Proclamação da República – 1889) e a adoção de novas correntes literárias: Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, Simbolismo. Na esteira de todas essas mudanças, ocorre uma guinada importante na direção do capitalismo, que junto com a Guerra do Paraguai (1865-1870), as primeiras ferrovias e cabos elétricos, a Inglaterra nos legou. Essas alterações inevitáveis e

irreversíveis imprimiram à sociedade brasileira um perfil novo que exatamente por ser mais “moderno”, desnuda os traços do atraso e do subdesenvolvimento que já tornavam ambivalente e heterogênea a realidade social brasileira. O país era o contraste entre o Brasil tropical, dependente, pobre e analfabeto e o Brasil que gostaria de ser: europeizado, rico e adiantado.

Os textos machadianos a partir de 1881, são escrituras complexas, suscitam a inteligência do leitor; são frutos de um lento e conquistado “mergulho” nos recônditos da linguagem.

No espaço entre 1881 – *Memórias póstumas* - e 1908 - *Memorial de Aires*, traços de um desejo de fixação e pseudoapego à realidade apresentam-se a partir dos títulos, numa escritura que aponta para a importância crescente de afinar linguagens – a da realidade e a da literatura. No entanto, a consciência da necessidade acaba por suscitar problemas de desequilíbrio que são “solucionados” por meio de recursos retóricos, como a paródia, o humor, a ironia, que são resultados de uma profunda desarticulação e que se mostram como reflexos da posição do intelectual na sociedade.

Somente depois de passarmos pelo chamado “Pré-modernismo”, que ainda apresentava uma literatura sem rupturas, é que chegamos à Semana de Arte Moderna de 1922, cujos projetos pareciam “indecorosos” e “inadequados”. É aqui que reemerge o teor moderno na literatura brasileira que se iniciou com Machado de Assis, no século XIX.

“Há (...) uma profunda coerência no arco tenso que se estende entre o *Memorial de Aires*, de 1908 e as *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, de 1924, que justamente com o seu *Serafim Ponte Grande*, de 1933, mas escrito ‘de 1929 para trás’, e o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, de 1928, constituem o conjunto básico de romances modernos criados no seio da movimentação modernista” (BARBOSA: 1982, p.26)

Obras fundamentais, como *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, apontam para um momento exemplar do romance brasileiro moderno que se realiza à margem dos paradigmas instituídos pelo realismo e que são sinais do que seria, nas décadas seguintes o nosso “romance social”, que faria emergir a figura de um intelectual estilhaçado pelas contradições que os anos de 1930 – aqui avulta a figura do escritor Graciliano Ramos - fariam vir à tona numa sociedade que se inseria num embate entre a herança escravocrata e colonial e a nascente ascensão burguesa.

Quanto ao primeiro livro de Oswald, ao lermos o prefácio de Machado Penumbra – o próprio nome é a união do sobrenome do grande escritor e uma postura de quem está na fronteira dos séculos (XIX e XX), o penumbrismo, a admiração representada na linguagem ou a “obnulação” – uma paródia do ponto de vista de quem se assume como moderno numa sociedade bipartida entre a importação das técnicas mais avançadas e aspecto primitivo do desajustamento.

“João Miramar abandona momentaneamente o periodismo para fazer sua entrada de homem moderno na espinhosa carreira das letras. E apresenta-se como o produto improvisado e portanto imprevisível e quicá chocante para muitos, de uma época insofismável de transição. (...) Somos feudais, somos fascistas, somos justicadores. Époque nenhuma da história foi mais propícia à nossa entrada no concêrto das nações, pois estamos na época do desconcêrto. O Brasil, país situado na América, continente donde partiram as sugestões mecânicas e coletivistas da modernidade literária e artística, é um país privilegiado e moderno. Nossa natureza, como nossa bandeira, feita de Glauco verde e de amarelo jalde, é propícia às violências maravilhosas da côr. Justo é pois que *a nossa arte também o queira ser.*” (ANDRADE: 1972, pp.9-10)  
grifo nosso

Desse modo, para Machado Penumbra, o “desconcerto” era a justificativa para a escrita ousada de João Miramar, que ao escrever seu “romance de formação” e de

“transição”, questionava a própria categoria do gênero, insistindo na ruptura entre representação e realidade, criando situações verbais ficcionalizadas. O livro revela uma “viagem” interna e longa pelos caminhos recônditos da linguagem que desconstrói, que desrealiza os amoldamentos psicológicos, sociais e históricos, dando enfoque ao princípio da composição como meio “fundador” da representação.

Há intensificação desse “desconcerto” em 1933, com a publicação de *Serafim Ponte Grande*, em que ocorre um deslocamento do eixo do narrador memorialístico para ceder lugar à exuberância de cortes, recortes, montagens, numa fusão de paródias. A travessia “antropofágica” que predomina na trajetória de João Miramar é representada de forma radical na fragmentação de Serafim; assim, o livro é um romance na medida em que torna a escritura uma ficção que se autodevora permanentemente. É uma obra de “tese”, que vem de encontro ao traço antropofágico caracterizador que apresenta um conceito de cultura e também de literatura nacional estendendo-se também à latino-americana. Importa destacar que a obra oswaldiana rompeu com as estruturas rarefatas da língua, concebendo uma composição que inaugura a linguagem das rupturas, visto que caminha para a reflexão profunda das relações frágeis, no entanto, essenciais, entre realidade e representação.

Parecido com o de Oswald de Andrade, o projeto de Mário de Andrade, com *Macunaíma* (1928), a viagem – a razão profunda das incursões oswaldianas - mira-se no horizonte do “herói sem nenhum caráter”, entretanto, diverso é o roteiro do navegante. Aqui a obra é construída a partir de um mapeamento folclórico etnográfico para resgatar características peculiares da nacionalidade, moldando uma inversão do “retrato do Brasil” de Paulo Prado (a ele o livro é dedicado), enfocando falhas de maneira tal que os traços de negatividade são retomados de forma positiva.



*Macunaíma* caracteriza-se principalmente pela imaginação criadora de uma escrita que rompe com as marcas do modelo realista do século XIX, direcionando o texto para o limiar do imaginário da fábula, além de proporcionar uma leitura crítica interna do conceito de cultura brasileira. A obra é essencialmente um modo de composição que parodia a história brasileira, ratificando assim, o valor crítico da invenção literária. Desse modo, o modernismo do livro não está presente apenas na “rebeldia” com que utiliza a língua, mas ainda como este recurso torna-se mais uma resposta a uma densa desarticulação entre literatura e realidade.

Construído dentro de uma moldura mitológica e lendária, o livro apresenta coerência à fábula e confere rigor ao imaginário. A consciência histórica trabalha o tecido da composição, calcando-se numa requintada consciência da linguagem literária. Daí esta paródia da história, inculcada na narração ser sempre uma paródia da linguagem.

Obra moderna e não somente modernista, a “rapsódia” de Mário de Andrade toca amplamente nos desajustes entre indivíduo e história. Por isso, *Macunaíma* abre uma passagem fundamental para o que se fará nas décadas seguintes, no que concerne às narrativas, aprofundando-se no tema nativista, trazendo à tona a discussão sobre termos de imagens locais e brasileiras.

*Memórias sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande* e *Macunaíma* surgiram como os principais textos modernos da prosa modernista brasileira, visto que problematizaram a realidade nacional, enfocada por um olhar crítico e pelo novo tratamento dado à linguagem e à forma da composição, numa clara ruptura com os paradigmas do século anterior. Como nos diz Lafetá:

“(...) esse alcance problematizador dos textos de Oswald e Mário se deve à convergência dos dois projetos que orientaram o Movimento de 22, o *estético*, acompanhando o das vanguardas européias do começo do século, e o

*ideológico*, voltado para o conhecimento e a expressão artística da realidade do país, convergência que, tal como ocorreu na poesia, revelou da vertente primitivista, *pau brasil* e *antropofágica*, com seu humor liberatório, a sua inclinação parodística, a sua aliança com o mito, o cotidiano, o banal, o popular.” ( *apud* NUNES: 1982, p. 48) grifo do autor

O Modernismo instala um momento novo na contraposição entre o universal e o particular, firmando-se neste último tenazmente, através de mecanismos, a princípio, retirados do primeiro. Abandona a corrente literária estabelecida, que continua a existir, no entanto, resgata certos temas que ela e o simbolismo haviam deixado no ar. No que concerne aos temas e à forma, havia um questionamento quanto ao destino do homem, principalmente, do homem brasileiro; a busca de uma convicção. Os primeiros modernistas trouxeram uma forte tendência ao pitoresco nacional, o estabelecimento de uma expressão que se desviasse dos padrões europeus e de uma literatura que exprimisse a sociedade nacional.

Toda essa efervescência literária dos anos de 1920 leva-nos a uma reflexão acerca de uma fundamental linha narrativa que será resultado dos desdobramentos das realizações modernistas do decênio de 1920: o Regionalismo, que virá com força nas décadas posteriores. Na culminância dessa fase (1930 – 1940), mesclam-se a libertação do academicismo, dos recalques históricos do rigor literário, as inclinações à educação política e reformas sociais, o afã de conhecer o país. No mundo havia uma forte excitação social e ideológica, o que também se manifestou aqui como uma “ida ao povo”, em que se fortificou a escrita de cunho localista, numa busca de redefinição cultural que sobreveio à Semana de Arte Moderna.

O ímpeto dos primeiros modernistas preparou o terreno para a trajetória de uma arte interessada e investigativa que, num Estado ditatorial (décadas de 1930 e 1940) e

antidemocrático demarcaria o começo de uma nova fase: o Regionalismo. É uma das forças basilares da literatura brasileira, em que a composição está muito ligada ao que se pode denominar de moderno nas letras nacionais.

Sob a influência do panorama político da Revolução de Outubro que encerra a fermentação antioligárquica, a literatura e as idéias dão uma grande arrancada. O romance, liberto e mais amadurecido, apresenta-se numa de suas fase mais ricas da literatura nacional. Com fortes traços de inspiração popular, mirando-se nos dramas inseridos em aspectos peculiares do país, tais como: a decadência da aristocracia rural (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); a dificuldade da vida nas cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo).

Nesse modelo de romance, o mais específico da época e muitas vezes com tendência radical, destaca-se a preponderância do problema sobre o personagem. Raramente como em um ou outro livro de José Lins do Rego (*Bangüê*) e sobretudo Graciliano Ramos (*São Bernardo* e *Angústia*), o lado humano dos protagonistas predomina entre os elementos do enredo: meio social, paisagem, problemas políticos. Concomitantemente, essa característica define o caráter fundamental de movimento dessa fase do romance, que surge como instrumento de pesquisa humana e social.

Destacando aqui, autores como José Lins do Rego e em especial, Graciliano Ramos, Alfredo Bosi (1993) compara-os pelo “contraste” entre suas obras. Para o crítico, na escritura de Lins do Rego acontece uma entrega ao deleite das aparências e das memórias, havendo uma adequação entre o homem e o meio; a obra de Graciliano mostra o personagem sob a ótica da opressão e do sofrimento, além de cada livro representar uma ruptura em relação ao anterior.

Também Süsskind (1982) salienta que na obra do Velho Graça não há “ciclos”. Sua escritura contrapõe-se ao que confere coerência aos ciclos, fazendo um “corte” no modelo dominante no decênio de 1930. Os textos de Jorge Amado e Lins do Rego apresentam-se em ciclos. Em Graciliano, a escrita funciona como também como uma ruptura crítica na própria estética em voga. Rompe os ciclos romanescos, a loquacidade do Romance de Trinta, derrubando assim, a tendência fotográfica e documental.

Em *São Bernardo* (1934), notamos que há um esboço de ironia com relação a essa fase da literatura na maneira como Paulo Honório faz alusão à necessidade de se descrever a paisagem:

“Uma coisa que omiti e produziria bom efeito é a paisagem. Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá idéia de uma palestra realizada fora da terra. Eu me explico: ali, com a portinhola fechada, apenas via de relance, pelas outras janelas, pedaços de estações, pedaços de mata, usinas e canaviais.” (RAMOS: 1974, p. 78)

Aqui a referência a terra é como alguma coisa que se “via de relance”, o que muito difere da escrita de Jorge Amado e de Lins do Rego, cujos personagens encontravam-se “presos” à cana e ao cacau, tema freqüente nessa fase da arte literária brasileira.

A literatura de Graciliano “infringe” a regra e se firma como ficção que se opõe à obsessão fotográfico-documental, utilizando uma economia expressiva, uma linguagem enxuta, cujas características podem ser sintetizadas em uma das falas de Paulo Honório, em *São Bernardo*: “não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras” (RAMOS:1979, p. 39)

### 3.1.1. A ficção e o papel do intelectual Graciliano Ramos

*A Literatura é uma atividade sem sossego. Não só os “homens práticos”, mas os pensadores e moralistas questionam sem parar a sua validade, concluindo com frequência e pelos motivos mais variados que não se justifica: porque afasta as tarefas “sérias”, porque perturba a paz da alma, porque corrompe os costumes, porque cria maus hábitos de devaneio.*(CANDIDO: 1987, p. 82)  
grifo nosso

*(...) os intelectuais são indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão. E essa vocação é importante na medida em que é reconhecível publicamente e envolve, ao mesmo tempo, compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade. (...) A política está em toda a parte; não pode haver escape para o reino da objetividade desinteressada ou da teoria transcendental. Os intelectuais pertencem ao seu tempo.*(SAID: 2003, pp. 27 e 34)

No contexto de uma modernização feita de forma autoritária queremos destacar a relevância do papel do intelectual brasileiro e sua vocação empenhada (CANDIDO: 1997), fazendo um recorte na ficção do escritor Graciliano Ramos.

Os personagens dos romances de Graciliano – dentre estes, aqui destacamos *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936) – representam o imaginário de um povo excluído, sempre presente em seus textos. Daí as narrativas resgatarem a subjetividade da indagação existencial – a preocupação com as peculiaridades do indivíduo, com o ângulo do indivíduo singular, a preocupação com o *eu* . Essa busca do *eu* perdido é um dos traços que marcam o homem moderno. A escritura de Graciliano resgata também a historicidade de seres que vivem à margem e/ou que se defrontam com as marcas da (auto) destruição. Caminhando sem saber para onde, acabam por retornar ao nada de onde partiram.

Presente também está uma visão niilista, cética da vida, em que os personagens curvam-se a uma fatalidade cruel e irreversível, o que faz emergir a representação de uma visão trágica do mundo que dinamiza as forças internas da narrativa. É a ficção que penetra na realidade do humano e denuncia a impossibilidade de recomposição do homem partido e solitário nos desencontros cada vez mais constantes num mundo moderno porém, injusto.

Os romances de Graciliano mostram o estado de errância em que vivem os seus personagens numa sociedade que passa tal qual um rolo compressor sobre os oprimidos. Aqui a linguagem é repensada como reflexão sobre a exclusão frente a uma modernização que beneficiou apenas as elites e alijou as populações pobres.

Essa ficção traz, além da consciência artística, uma consciência crítica ao denunciar a injustiça social, liderada pela elite econômica e política que legitima a dominação e conseqüentemente, a exclusão.

Mesmo estando inserida numa fase que é denominada “Romance de 30”, a escritura do nordestino Graciliano não se situa no ciclo regionalista, pois seus romances tematizam conflitos humanos de concretude universal e, portanto desfazem a diferenciação localista do regional. Entretanto, não sendo regionalista, trabalha questões subjetivas, investigando o *eu* interior de personagens nordestinos. O herói, que é sempre um problema, é um ser deslocado no mundo. Não aceita a si mesmo, nem os outros. A obra romanesca abarca o processo de formação da sociedade brasileira contemporânea, em suas íntimas, dolorosas e essenciais determinações.

Emerge da obra uma relevante crítica das relações sociais, econômicas e culturais, com um importante questionamento da modernização, o que ainda encontra

repercussão nos dias de hoje, mostrando-nos a atualidade da marca ética da ficção de Graciliano Ramos.

Nesse programa de modernização, como já dissemos anteriormente, está embutido um novo sistema: o capitalismo. Uma das características desse sistema econômico é o distanciamento de toda sensibilidade das coisas na mente do indivíduo, que é trocada pela noção de quantidade. Na produção para o mercado, o valor-de-uso, inerente a toda mercadoria é afastado e fica oculto pela produção de valores-de-troca. É o “fetichismo da mercadoria”, que reifica as relações entre os homens. A consciência humana, mediada pelo mercado, tende a negar a presença de elementos sensíveis da realidade. Tudo se transforma em valor-de-troca. Tudo é mercadoria. As relações humanas tornam-se relações de coisas, entre possuído e possuidor.

A reificação faz parte desse sistema. Os bens transformam-se em valor-de-troca, ao invés de serem vistos como valores de uso. A consciência humana forma-se no encontro com a realidade, na ação que transforma o mundo, na produção de bens. Desse modo, a reificação penetra a consciência do indivíduo e transforma sua visão de mundo, abarcando toda a existência, adentrando na vida privada do homem. Deixa assim de ser um elemento somente das forças econômicas.

Na condição de dominador e opressor – o que nos remete ao mito do Fausto, em especial, o *Fausto* de Goethe, “o fomentador”<sup>20</sup> - que se beneficia do sistema - está

---

<sup>20</sup> Marshall Berman denomina o *Fausto*, de Goethe a “tragédia do desenvolvimento”. A versão goethiana representa o processo, através do qual, no expirar do século XVIII e no alvorecer do século seguinte, o sistema singularmente moderno vem à tona. No *Fausto* de Goethe, caminham lado a lado o desenvolvimento pessoal e o movimento social direcionado para o progresso econômico. Para Berman, essa versão deve ser lida tendo em vista o desenrolar de três metamorfoses: primeiramente o Fausto é o “Sonhador”; para logo após transformar-se em o “Amador” e finalmente, no desenlace, tornar-se o “Fomentador”. Após fazer o pacto com Mefistófeles – o Diabo – e passando pelas duas primeiras transformações – em que deseja um poder ilimitado e que se envolve com uma mulher -, Fausto, o “Fomentador”, é o arquétipo do homem moderno. Estabelece uma conexão entre seu destino pessoal e as forças econômicas, políticas e sociais. Aprende a construir e a destruir. É um herói, mas é trágico. Sua visão de mundo faz com que surjam novos horizontes para o homem, mas recusa-se a enxergar as

Paulo Honório, em *São Bernardo*; na condição de vítima do mesmo sistema está Luís da Silva, em *Angústia*.

Assim, em *São Bernardo*, num diálogo entre Paulo Honório e Madalena:

“ \_ Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma?

\_ Ah! Sim! Por causa do Marciano. Pensei que era coisa séria. Assustou-me. Naquele momento não supus que um caso tão insignificante pudesse provocar desavença entre pessoas razoáveis.

\_ Bater assim num homem! Que horror!

.....

\_ Ninharia, filha. Está você aí se afogando em pouca água. *Essa gente faz o que se manda, mas não vai sem pancada. E Marciano não é propriamente um homem*” (RAMOS: 1974 p. 142) grifo nosso

E ainda em *Angústia*, no diálogo que Luís da Silva trava consigo mesmo:

“Esse homens dominam-me sem mostrar o focinho: manifestam-se pelo arame, num pedaço de papel.(...) seguirei o meu caminho com dignidade curva, o espírito distante. (...) E os que me cumprimentarem e não obtiverem resposta dirão: ‘Luís da Silva é uma besta, um imbecil, um cretino.’ É bom não levantar a espinha (...) (RAMOS: 1993 pp. 118-119)

O tema da solidão na obra abrange tanto a questão que leva à indagação existencial, quanto à problemática de seres oprimidos pela exploração do homem pelo homem na modernidade.

As relações da obra do escritor com a linguagem são delimitadas pelo sistema de valores instaurado, o que faz com que esta se manifeste de forma agressiva, estabelecendo um diálogo peculiar de alguns romances modernos.

---

conseqüências dessa empresa para a realidade humana. É a “tragédia do desenvolvimento” que advém do desejo de eliminar a “tragédia” da vida. “Fausto vinha fingindo não só para os outros,mas para si mesmo, que podia criar um novo mundo com mãos limpas; (...) Primeiro firmou contrato com o trabalho sujo do desenvolvimento; agora lava as mãos e condena o executante da tarefa (Mefistófeles), tão logo esta é cumprida.É como se o processo do desenvolvimento (...) recriasse a terra vazia no coração do próprio fomentador. *É assim que funciona a tragédia do desenvolvimento.*” (BERMAN: 1986, p. 67). Grifo nosso



Na escritura de Graciliano Ramos, a literatura é vista como uma instituição que deve ser questionada, assim como o meio social do qual é parte integrante. Há uma crítica acentuada ao beletismo com a preocupação focalizada acerca da representação da realidade do país, utilizando-se de uma estética literária que rejeita o discurso artificial. Entretanto, em sua obra, a literatura surge como algo essencial e que pode até mesmo dar sentido à vida. É fundamental porque possui o caráter do testemunho, todavia não se realiza de modo pleno, embora os romances do Velho Graça sejam tão bem escritos. Isso se deve ao que Adorno (2003) denomina a natureza da culpabilidade na arte contemporânea: a obra de arte é “culpada”, partindo-se do pressuposto de que sua existência legitima a cultura imposta por um sistema opressor de uma sociedade que, paradoxalmente, a própria arte quer questionar. A arte torna-se cúmplice da barbárie, não obstante o seu papel nesta “barbárie” ser o de opositora. Na escritura de Graciliano, isso faz com que avulte um embate essencial: é uma obra voltada para denunciar a situação dos oprimidos, porém, devido à sua complexidade estética, ajuda a consolidar a instituição literária e a sociedade da qual ela é um dos seus principais fulcros. A obra do escritor alagoano mostra a preocupação com a reabilitação do romance brasileiro. Para isso, importava deixar de lado os recursos exibicionistas e a linguagem rebuscada, fazendo com que a representação literária buscasse fundamentar-se na essência do conhecimento, da parte do escritor, do objeto a ser representado.

Em *São Bernardo* (1934), temos um narrador metalingüístico, Paulo Honório. Escrever o livro é a primeira questão com a qual se depara o narrador-personagem. No primeiro e no segundo capítulos, coloca as dificuldades que enfrenta como sujeito-autor. Lafetá destaca a importância desses dois capítulos para ressaltar a saída encontrada por Graciliano para conduzir o leitor para “dentro” de *São Bernardo* e encarar um

personagem opressor e autoritário.<sup>21</sup> Aqui o narrador suspende a narrativa propriamente dita e coloca em discussão o próprio livro. Essa discussão revela a relação entre a atividade de Paulo Honório, o narrador e o resultado desse trabalho, o livro e também mostra como a linguagem que deveria ser utilizada na composição tinha de ser a linguagem do fazendeiro. Algumas vezes ele até concebe a escritura do livro como se estivesse tratando de uma atividade agrícola. “Extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço.” (RAMOS: 1974, p. 65). A função metalingüística vincula-se ao modo de ser do narrador-personagem, a “voz” da narrativa. O modo como Paulo Honório se propõe a realizar a escrita do livro, como aborda a questão do código lingüístico que deveria ser utilizado e a maneira como nega a colaboração dos amigos na feitura da narrativa reforçam a sua personalidade dominadora e obstinada. Há uma construção e uma desconstrução do projeto de escrita de um livro que se inicia com um narrador-personagem-escritor, que após pedir a colaboração de amigos para redigir sua história, resolve fazê-la sozinho. Ao dividir inicialmente a composição do livro, Paulo Honório o faz como se estivesse delegando tarefas aos seus empregados na fazenda. Mas constata que para trabalhar com a linguagem, tudo se torna mais difícil. Quer dominar a linguagem como domina as pessoas. Se aceitasse as idéias de seus colaboradores, a linguagem empregada no livro seria acadêmica, erudita, superficial e distante; se escrevesse ele mesmo, utilizaria uma linguagem mais popular. O embate fica claro quando o narrador discute com um dos seus supostos colaboradores, após constatar que o resultado da empresa, o projeto “através da divisão do trabalho”, não foi o esperado:

---

<sup>21</sup> LAFETÁ, João Luís. *O Mundo à Revelia*. In RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Martins, 1974, p.9.

“\_Vá para o inferno, Gondim. Você acanhalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá quem fale dessa forma?

Azevedo Gondim apanhou os cacos de suas 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. *A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa.* Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia.” (RAMOS: 1974, p.87) grifo nosso

Paulo Honório, afirmava saber estatística, pecuária, agricultura e escrituração mercantil, no entanto, nem uma dessas habilidades o ajudaria na nova atividade a que se propunha: escrever um livro. Empreendedor, ele lideraria o projeto que, a princípio, seria executado em grupo.

O livro trata da história de fatos passados. Há um descompasso temporal: a história já aconteceu e simultaneamente, no ato da escrita, vai se fazendo no presente. Está na memória do narrador e é o presente que vai trazê-la à tona.

Paulo Honório pára de escrever, porém, movido pelo pio da coruja, retoma o trabalho. O autor se traveste em personagem, que por sua vez torna-se escritor, para, em seguida, ocultar-se atrás de uma máscara – o pseudônimo. A narração em primeira pessoa remete à questão da verdade do sujeito. A questão da subjetividade vem desde o século XVIII, com Rousseau e suas publicações como *As Confissões* e *Os Devaneios de um Caminhante Solitário*. Rousseau dizia escrever para se tornar transparente, para que um dia, pudesse reler o que havia escrito para que isso lhe servisse de alento na velhice.

Diferente do projeto memorialístico de Rousseau, o de Paulo Honório decorre do desejo de se redimir através da linguagem, mas nem sempre a memória é algo positivo e prazeroso, pois no caso do protagonista de *São Bernardo*, é algo que traz à lembrança fatos negativos em sua vida.

É um personagem bipartido, visto que é o fazendeiro e o escritor. O primeiro é um empreendedor, um homem opressor que animaliza as pessoas que com ele convivem, reifica tudo e todos, é “um Midas às avessas”, um “Fausto rústico”. O segundo tem como objetivo escrever um livro de memórias. Entretanto, a linguagem não se deixa dominar como as pessoas que com ele se relacionam. Tenta fazer com a linguagem o que faz com os outros seres humanos, mas não consegue.

Quando se refere a Seu Ribeiro, agora seu guarda-livros na fazenda, descreve-o como homem infeliz e tenciona reproduzir a história daquele homem “usando quase a linguagem dele”, o que evidentemente não consegue. Seu Ribeiro vai representar o mundo patriarcal, carregado de boas intenções, o passado mais remoto, que foi derrocado pelo capitalismo. Paulo Honório é, segundo Lafetá, aquele que representa a modernidade que adentra o sertão, é o homem empreendedor, vil, que não hesita e toma como propriedade tudo o que vê à sua frente <sup>22</sup>quer “domar” tudo e todos à sua volta. Depois da tragédia em que se transformou sua vida, com o suicídio da esposa, que também tenta dominar a todo custo, mas sem sucesso, quer se redimir, através da escrita, de seus erros no passado.

Além de narrador, é também escritor. É narrador da história que redige e escritor da história que narra. O tempo da enunciação confunde-se com o tempo do enunciado, o que enfatiza a coincidência entre um e outro.

Deparamo-nos com duas versões diferentes: de um lado, Paulo Honório seria apenas o narrador do romance que foi escrito por Graciliano Ramos, narrando momentos em que redige um outro livro; e, por outro, ele é o narrador e o escritor ao

---

<sup>22</sup> Idem nota 14.

mesmo tempo. O livro que escreve é o mesmo em que é narrador, sendo este *São Bernardo*, naturalmente.

Também ainda imaginando como escreveria o livro e encontrando enormes dificuldades, o personagem lembra-se de sua esposa, Madalena, que era uma professora e conclui que, para ela, seria muito fácil executar essa tarefa. Até mesmo a possibilidade de reconsiderar os capítulos escritos por Gondim que foram recusados com veemência pelo narrador, passa a ser cogitada. Aqui, o escritor e empreendedor rural, identifica-se com a atividade produtiva.

Em *São Bernardo*, o texto de Paulo Honório é o próprio texto do romance questionado em si mesmo e defrontando-se com o ‘texto do outro’<sup>23</sup>. Este, no romance, revela-se nos textos dos colaboradores em suas variadas linguagens. Examinando caso a caso, depreende-se que o pedido de ajuda existe para ser recusado, pois o narrador não cederia ao ‘texto do outro’, já que ele, a princípio, não aceita aquiescer de modo algum e sob nenhuma hipótese e, por fim, abre mão da ajuda dos amigos para servir-se apenas de seus “próprios recursos” para redigir a história numa linguagem “não literária”.

Quando afirma que João Nogueira desejava que o livro fosse escrito “em língua de Camões”, principia o embate entre o modelo clássico da língua e da literatura portuguesa e a sua linguagem de homem rude e que só sabia dar ordens. Considera esse modelo calcado na tradição inadequado para representar uma experiência de cunho pessoal como a sua.

Recusando a colaboração de João Nogueira e também a de padre Silvestre – excessivamente tomado por um “patriotismo revolucionário”, o narrador espera realizar

---

<sup>23</sup> Expressão utilizada por Marcelo Magalhães Bulhões In BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em Campo Minado* – a Metalinguagem em Graciliano Ramos e a Tradição Literária Brasileira. São Paulo: 1999, p. 75.

seu intento com a colaboração do jornalista Azevedo Gondim com quem trava uma acalorada discussão para recusar definitivamente o “texto do outro”. Mais adiante, vai afirmar que sua escrita, apesar de estar “magra”, ainda é melhor que a “literatura de Gondim.”

Paulo Honório não conseguirá dominar o projeto da escrita do livro, que é repleto de hesitações, de idas e vindas, de dificuldades, o que muito difere do que foi o projeto da construção da propriedade São Bernardo. As certezas eram absolutas e inquestionáveis, quando se tratava da fazenda, é o Paulo Honório **fazendeiro**, no entanto, o Paulo Honório **escritor** tem emoções que não consegue definir. A escrita, que se dá no tempo presente, é concretizada sob o signo da melancolia, da raiva e da solidão. No presente, o narrador reavalia a experiência passada. Na escuridão, talvez Paulo Honório pudesse ouvir a própria voz. A escrita se faz num processo alucinatório, espectros vêm visitar o narrador. Ela propicia ao fazendeiro-escritor um modo de problematizar os fatos de sua vida. Por que Paulo Honório escreve? É necessário escrever para que haja pontos de vista sobre a situação vivida. Ele precisa dar chance para que quem o ler, discuta o seu projeto.

A construção do romance *Angústia* (1936) nega a organização em capítulos. Por isso não são capítulos, são fluxos de consciência, visões. O narrador-personagem Luís da Silva, com sua mente doentia, põe-se a narrar sua história após o restabelecimento de um período de “doença”, na verdade, estado em que se vê após ter cometido um crime, narrando os fatos num tempo posterior aos acontecimentos dos mesmos. A narrativa se encerra com momentos de delírio. É uma escrita de sombras que se misturam. É uma realidade amarga, são “hiatos”, fragmentos, quadros. Termina com

a frase “um colchão de paina” e inicia-se com “levantei-me há trinta dias”, o que se constitui um círculo cujas pontas são atadas com o ato de dormir e o ato de acordar.

Em *Angústia*, a questão do “texto do outro” fica acentuada na tensa relação entre o narrador e protagonista Luís da Silva e seu rival e antagonista. Como destaca Lúcia Helena de Carvalho, Julião Tavares pode ser visto como um duplo de Luís da Silva, pelo contraste e pela diferença.

“Procurando ignorar o *outro*, que reúne tudo o que o sujeito despreza em si mesmo, Luís da Silva, entretanto, é estranhamente impelido a observá-lo, e, quanto mais foge de seu incômodo reflexo, mais ele o persegue. (...) De costas para o rival, vê no espelho refletida não a sua imagem aparente, mas a do seu avesso, que ele quer ignorar e desprezar, porque, não sendo ele, esta imagem representa tudo aquilo que intimamente alcançar e não consegue.” (CARVALHO: 1983, p. 66). Grifo da autora

Há um confronto de linguagens, a de Luís e a de seu opositor. A linguagem de Julião Tavares representa o “texto do outro” em *Angústia*. Luís sobre sua própria linguagem declara: “A minha linguagem é baixa, acanhada. Às vezes sapeco palavrões obscenos.” (RAMOS: 1993, p. 61). A linguagem de Julião Tavares, segundo Luís era retórica, laudatória e prolixa:

“O que eu não achava certo era ouvir Julião Tavares todos os dias afirmar, em linguagem pulha, que o Brasil é o mundo, os poetas alagoanos enormes (...) Linguagem arrevesada, muitos adjetivos, pensamento nenhum.(...) Gordo, bem vestido, perfumado e falador, tão falador que ficávamos enjoados com as lorotas dele” (IDEM, pp. 43, 49-50)

Depois que Luís da Silva assassina Julião Tavares, nasce o desejo de escrever um livro na prisão, o que vem surgindo vagarosamente na mente do narrador e que se torna uma obsessão para ele no decorrer de seu estado de delírio.

Esse livro aparece como uma forma de resgatar seu trabalho de jornalista em que escrevia artigos sob encomenda e também seu perfil de intelectual fracassado que vendia seus sonetos a qualquer um em troca de um complemento para o seu salário, abrindo assim, a possibilidade de ascender no plano intelectual e obter reconhecimento social.

O “livro da cadeia” tão desejado por Luís é, de algum modo, *Memórias do Cárcere* (publicação póstuma – 1953), que foi imaginado por Graciliano no ambiente subumano do cárcere para qual fora conduzido em 1936, sem nunca receber nenhuma acusação formal e sem processo, no mesmo dia em que entregou o manuscrito de *Angústia* nas mãos da datilógrafa. “Faria um livro na prisão. Amarelo, papudo, faria um grande livro, que seria traduzido e circularia em muitos países. Escrevê-lo-ia a lápis, em papel de embrulho, nas margens de jornais velhos.” (RAMOS: 1993, p. 211)

Também em *Angústia*, aparece a questão metalingüística que surge com a presença do narrador no papel de escritor, como em *São Bernardo*. Luís da Silva é o escritor do próprio romance que narra e do qual é personagem. Neste livro, a presença do ato de escrever é sugerida como no livro anterior.

“Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, doutor Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada.” (RAMOS: 1993, p. 9)



A frase: “Não consigo escrever” não deixa claro a que texto o narrador está se referindo. O leitor sabe que, para o narrador, seu trabalho jornalístico não passa de uma “literatura ordinária” escrita mediante encomenda.

O rosto de Julião Tavares, seu rival e posteriormente, vítima de assassinato, assombra a vida do narrador, fazendo com que este “não consiga escrever”. Interrompe-se a escrita, as palavras são riscadas, signos tornam-se manchas pretas.

Essa construção/desconstrução equivale ao método narrativo do romance, pois *Angústia* é construído com “sombras que se arrastam”. A organização do tempo cronológico na história não é muito detalhada e é de difícil apreensão. Há um estilhaçamento do tempo que fica fragmentado.

A narrativa menciona livros, traço comum a quase toda a obra de Graciliano Ramos. Os narradores aparecem como escritores e alguns “entram” na obra do escritor.

Logo no início de *Angústia*, na primeira página, o leitor é surpreendido com a observação metalingüística e metaliterária do narrador, referindo-se à postura de certos autores.

“Certos lugares que me davam prazer tornaram-se odiosos. Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. *É uma espécie de prostituição*. Um sujeito chega, atenta, escolhendo os ombros ou estirando o beijo, naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro. Outro larga uma opinião à-toa. Basbaques escutam, saem. E os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da Rua da Lama.” (RAMOS: 1993, p. 7) grifo nosso

Ao abordar a questão do livro, a livraria surge como um espaço fundamental entre o leitor e a obra literária mediado pelo livro. É um pequeno comentário que destoa da trama essencial de *Angústia*, porém é demonstrada a preocupação com a mistificação que envolve os autores e suas obras.

Numa outra situação, o narrador está lendo um livro no quintal de sua casa e naquele momento vêm à luz as relações entre a vontade de ler um romance de aventuras e o desejo erótico por Marina.

Também em outro caso, a notação sobre o “péssimo romance”, ainda referindo-se ao livro anteriormente citado, faz alusão ao interesse do narrador pelo ofício de escritor, quando menciona a importância dos “livros idiotas” que, segundo ele, são um estímulo para o escritor que quer começar e não tem coragem suficiente para isso. “Os livros idiotas animam a gente. Se não fossem eles, nem sei quem se atreveria a começar.” (IDEM, p. 32)

Não obstante o livro ser um projeto para Luís da Silva que pode redimir conflitos interiores, este veículo aparece também como obstáculo para se alcançar a alteridade. Há um embate interior no personagem em que contrastam sua atividade de intelectual e sua condição de homem pobre.

Essa questão do livro aparece também com outra interpretação: na projeção do livro associada à figura da datilógrafa de “olhos de gato”. Esgueirando-se para um devaneio confortável e ideal, Luís da Silva não se submeteria mais ao trabalho da escrita de artigos feitos sob encomenda, poderia então se dedicar à escrita de um romance. E a moça, com quem manteria um relacionamento, faria o trabalho de datilografia para ele, havendo assim, uma integração entre a criação literária e a realização afetiva.

Luís da Silva, um intelectual pobre e com pouca instrução vende seus escritos. É um intelectual a serviço do mercado, vive do que escreve. O meio em que vive não colabora para que ele escreva artigos de qualidade. É um intelectual da conveniência.

Numa visão muito além de seu tempo, a ficção de Graciliano, em especial, *Angústia*, já na década de 1930, traz a discussão sobre a situação do intelectual que vive numa nação periférica, pois dificilmente haverá uma saída se ele “tem” que se vender ao mercado. Assim, o que sobra para o intelectual se ele é obrigado a ceder às leis mercadológicas? Graciliano, ao contrário de Luís da Silva, não fazia concessões, não cedia às pressões do mercado.

Atualmente, uma parte da crítica tem levantado a seguinte questão: Graciliano Ramos é um escritor isolado dentro do cenário literário brasileiro. De acordo com essa visão, o escritor seria “inclassificável”.

“Portanto, ao mesmo tempo em que a obra de Graciliano Ramos parece situar-se de modo isolado no contexto literário, contraditoriamente ela promove sua participação ostensiva nesse contexto e na própria história da literatura, infiltrando-se no *campo minado das tensões*. Promovendo o combate dos modelos beletristas da linguagem, do discurso baseado em estereótipos, do nacionalismo e do regionalismo pitoresco, opta, em contrapartida, por uma expressão incorporada de conflitos. Há de se assinalar, por isso, a extrema compatibilidade entre uma metalinguagem que se direciona para a crítica literária e a sua própria expressão estética.” (BULHÕES: 1999, pp. 160-161) grifo nosso

A obra do escritor alagoano executa um grandioso movimento de caráter metalingüístico e metaliterário, em que o fenômeno do livro dentro do livro é uma de suas mais altas expressões e o embate entre o discurso do narrador e o “texto do outro” aponta para o processo dialógico do texto para o contexto, isto é, o contexto da literatura brasileira, buscando a reflexão de temas e recorrências essenciais de nossa tradição

literária, delegando à atividade metalingüística a capacidade de interferir na relação entre o discurso e a sociedade, problematizando assim uma constante discussão dos problemas sociais e da própria literatura, com uma visão marxista da ideologia engajada na perspectiva dos vencidos, em que o intelectual pode fazer da literatura um espaço privilegiado em se espelham as contradições de classe, numa escrita contundente, porém, em meio à fuga incessante dos “cárceres da linguagem”.<sup>24</sup> É o que inferimos ao lermos este trecho de suas *Memórias do Cárcere*, acerca da “liberdade” de que o escritor dispõe ao exercer o seu ofício em plena ditadura Vargas, na década de 1930.

“Certos escritores se desculparam de não haverem forjado coisas excelentes por falta de liberdade – talvez ingênuo recurso de justificar inépcia ou preguiça. ***Liberdade completa ninguém desfruta***: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer. Não será impossível acharmos nas livrarias libelos terríveis contra a república novíssima, às vezes com louvores dos sustentáculos dela, indulgentes ou cegos. Não caluniemos o nosso pequenino fascismo tupinambá: se o fizermos, perderemos qualquer vestígio de autoridade e, quando formos verazes, ninguém nos dará crédito. De fato, ele não nos impediu de escrever. Apenas nos suprimiu o desejo de entregar-nos a esse exercício.” (RAMOS: 2001.p.34)  
Grifo nosso

A solidão dos personagens aparece na opção da escrita, posto que não há possibilidade de um encontro satisfatório com o outro ser humano.

Tanto em *São Bernardo* quanto em *Angústia* – embora haja um aprofundamento do tema neste último, há uma denúncia da situação em que vive o intelectual e o mundo para o qual escreve e ao qual pertence como classe e o quanto é contraditória essa relação.

---

<sup>24</sup> A expressão “cárceres da linguagem” foi utilizada por Manuel da Costa Pinto em artigo escrito para a Revista *CULT* – Revista Brasileira de Literatura, São Paulo: janeiro de 2001, p.44.

“(...) o papel público do intelectual na sociedade não pode ser anônimo, que só deve cuidar de seus interesses; deve sim, o de ser um indivíduo voltado para o coletivo com a intenção de representar os interesses de todos. Porém, não podemos entender que o intelectual atue apenas como representante porta-voz ou que passe a ser um símbolo de uma posição ou de uma causa. A marca de uma presença pessoal e a sua reflexão também, devem fazer parte de sua obra.”(EL-JAICK: 2006, p. 107)

Tendo um papel fundamental no seguimento da modernização da cultura, o intelectual tencionava alicerçar uma identidade para o país, o que deveria ultrapassar o plano artístico e literário e que se apresentava como uma tarefa de difícil execução para os nossos intelectuais.

O indivíduo teve seu valor reconhecido como artista na modernidade. No que tange à literatura, em especial, o intelectual representa uma imagem individualista da arte, desviando-a de seu papel cultural e coletivo. Entretanto, escritores como José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos e outros intelectuais, mostram-se desencantados com o cenário moderno. Desse grupo, destaca-se Graciliano Ramos também perplexo com a injustiça social que resultou da “avalanche” moderna, porém, sua obra assume uma diferente dimensão estética, não se enquadrando no Regionalismo – pois é uma escrita cujos temas são de cunho universal – e não se apresentando como literatura político-partidária.

Na segunda metade da década de 1920 e em toda a década de 1930, a criação artística e em especial, a literária, apresenta uma inquietação com o processo de construção da feição nacional da cultura. Os intelectuais, naquele momento, estavam certos de que não deveriam tomar para si a tarefa de uma prática individualista, mas sim, assumir a postura de que a obra de arte deve alcançar o coletivo.

A prosa de Graciliano Ramos caracteriza-se por um claro projeto político e literário. Como intelectual de seu tempo e de seu país, criou narrativas que dão amplitude à concepção de estética; seus textos abarcam elementos da vida social brasileira e também universal.

Os personagens da escritura do Velho Graça, estes seres com seu *eu* perdido e que vivenciam situações-limite, aproximam-se a nosso ver, dos personagens trágicos.

O homem moderno é fragmentado, complexo, está imerso num conjunto de diversas reações e impulsos que se contrapõem e que nascem da enigmática fonte vital, cuja profundidade e cujos mistérios, busca desesperadamente atingir.

O pensamento trágico e o sentimento de crise emergem na ficção moderna suscitando temas para uma nova reflexão da escritura do “eu”. Mostra um sujeito trágico que sofre o impacto da fragmentação e do vazio em que se encontra. Reemerge da fonte da tragédia clássica do século V a. C, agora com uma nova roupagem e com uma tomada de consciência que o homem da Grécia antiga não tivera.

#### 4. Configurações da tragédia e do “sujeito trágico”

##### 4.1. Por que Graciliano Ramos e o trágico?

*Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico.*  
(GOETHE apud SZONDI: 2004, p. 48)

*A visão cerradamente trágica do mundo (...) é a concepção do mundo como sede da aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução inexplicável por nenhum sentido transcendente.*  
(LESKY: 1996, p. 38)

A pesquisa profunda da alma humana é o traço diferenciador da literatura contemporânea que se coloca na obra de Graciliano Ramos numa visão angustiante e solitária. Aqui o mundo objetivo é visto por meio do prisma da alma humana: mundo fragmentado, distorcido, diluído em emoções e sensações. Da diversidade de aspectos desse *eu* atormentado, resulta uma força obsedante: a **tragicidade** que se apresenta num caminho “pré-determinado” para onde os personagens são levados sem terem como escapar.

São figuras que vivem num universo conflituoso, em que as relações humanas se processam sob o signo do trágico: mundo aflitivo em que a tensão entre o indivíduo e o meio onde vive, gera altercações que impossibilitam a verdadeira comunicação e a comunhão entre os seres.

Desse modo, na obra do Velho Graça, os problemas dos personagens são os de ontem, de hoje e de sempre, estritamente ligados à solidão do homem na sociedade e sua busca pela realização humana.

Portanto, se atentarmos para esses tipos, perceberemos que há um fio condutor que os identifica, não obstante serem tão diferentes uns dos outros. São movidos por uma obsessão que os impele a lutar cegamente contra algo. São lutadores que vivem na solidão e que são “guiados” para a fatalidade. Nesse embate contra os empecilhos com quais se deparam, estão absolutamente sós, não conseguem entrar em comunhão com quem quer que seja.

Assim, nos remeteremos aos caminhos labirínticos da tragédia grega - esse passado tão longínquo que retorna ao mundo contemporâneo representado na ficção – para entendermos como a visão trágica perpassa os textos de Graciliano Ramos.

A tragédia grega surge, segundo Vernant (1998), num período fundamental do mundo grego: o da formação da *polis* e do elemento racional (séculos VIII a VII a.C.). Este seria o terceiro momento que foi precedido pelo período micênico (séculos XVI a XVII a.C), em que surgia uma sociedade integrada ao mundo oriental em que o rei divino, o *anax*, tinha poderes absolutos (religiosos, econômicos, militares, políticos e administrativos); e pelo período da invasão dórica (século XII a.C) em que a estrutura palaciana e aristocrática concentrada nas mãos do *anax* cai por terra e este é substituído pelo *basileus* que corresponde a um conjunto de pessoas proeminentes da hierarquia social.

É nesse contexto, tendo a palavra como preeminente instrumento de poder, que surge a tragédia. O poder da palavra se transformará em divindade – *Peithó* - a força da persuasão. A palavra deixa de ser termo ritual; torna-se debate contraditório, discussão, argumentação. Concomitante ao surgimento da *polis*, dá-se o domínio público das instituições, com sua democratização e divulgação.



Em torno de 530 a.C, nasceram os concursos trágicos. Sob a tirania<sup>25</sup> de Pisístrato, surge pela primeira vez, um autor trágico, Téspis, que apresentou sua tragédia para a grandiosa festa das Dionísias. Por razões políticas, este tirano favoreceu o culto a Dionísio, um culto que era mais popular, mais agrário, por isso mais próximo do campesinato que outros cultos. Durante essas dionisiacas surgiram os primeiros concursos trágicos, no fim do século VI. Quando os instituem, os gregos conceberam um tipo de espetáculo em que a novidade, no âmbito das condutas sociais e das obras literárias, registraria com uma espécie de “selo de paternidade” a história do teatro ocidental.

No decorrer do século V, essas festas teatrais transformaram-se em espetáculos. Neste período, já não havia mais um autor que recita e um coro que canta, - como na época de Téspis -, mas sim um conjunto trágico composto de três peças, três tragédias e um drama satírico, uma forma de espetáculo mais bem acabada. Os concursos aconteciam durante as Grandes Dionisiacas urbanas durante três dias, sendo cada dia ocupado por um trágico. Dessa forma, eram três trágicos competindo. Cada ator representava vários papéis. A cidade transformava-se num teatro, pois a organização era, de certa maneira, assumida pela cidade, da mesma forma que acontecia nos Jogos ou semelhante ao que ocorria num tribunal.

A tragédia era um evento muito popular. Os pobres recebiam uma quantia em dinheiro para assistir aos espetáculos. A plebe exercia um papel essencial na época; até mesmo as mulheres, os escravos e os estrangeiros podiam assistir às apresentações.

---

<sup>25</sup> A palavra tirania na Grécia antiga, possuía um significado muito diverso daquele que conhecemos hoje. Ser tirano significava exercer uma política de certa maneira, antiaristocrática, popular. Representava, na luta contra a aristocracia, um dos modos pioneiros, pelos quais o povo, os camponeses livres, poderiam integrar-se ao meio urbano, tendo a chance, assim, de tentar conquistar direitos iguais aos da antiga aristocracia. In VERNANT, Jean-Pierre. *Mito & política*. Edusp, 2001, p. 160.

Havia também pessoas de outras cidades que iam admirar as peças dos poetas atenienses.

A ambigüidade é uma característica da palavra trágica. A palavra trágica, que surge com o gênero dramático, constitui-se como a palavra da *crise*. A ambigüidade que assinala o trágico desempenha um papel determinado, pois sinaliza que existem marcas obscuras na comunicação entre os homens. A comunicação humana, no mundo trágico, está constantemente na iminência da incomunicabilidade e de imprimir no herói a direção do erro, da falha.

A tragédia não era um espetáculo para o divertimento; era uma das maneiras pelas quais um grupo de pessoas podia se expressar diante dos outros. O modo trágico faz com que o homem se interroge, se questione. No espetáculo trágico, estavam estritamente ligados dois aspectos que determinam a vida política dos gregos. O primeiro é o compromisso da comunidade na organização dos espetáculos; o segundo é a configuração religiosa ligada à política, porque as apresentações eram parte integrante das Dionísias urbanas. As histórias contadas provinham de um passado lendário e distante, mas este passado continuava suscitando questões. Portanto, na tragédia, havia um debate entre o passado do mito e o presente representado pelas instituições políticas que estavam se constituindo naquele momento. É o primeiro gênero literário que exhibe o ser humano na iminência da ação, em situações-limite.

O gênero trágico reflete a situação do mundo grego do século V a.C, imerso numa crise de valores, em que se dá um embate entre visões diferentes: um mundo mítico que desaparece e um mundo em que prevalece a razão – que surge com a *pólis*.

O aparecimento de um gênero literário novo liga-se a circunstâncias históricas e sociais. A tragédia, como gênero literário, mostrava o surgimento da questão do

homem como agente, a relação do homem com seus atos. Se existia um problema, este precisava ser resolvido porque não estava também no direito grego. Para os gregos antigos, a noção de vontade não existia. Existiam “esboços da vontade”,<sup>26</sup> por isso se manifestavam na tragédia. Não havia a noção de livre-arbítrio, nem a noção de autonomia do homem.

O problema da falta, entre o que a religião, a vida social, política e, em especial, o direito, que estava começando a surgir, formava uma tensão espiritual entre os gregos. Neste ínterim, a tragédia levanta suas questões. O herói trágico faz sua própria escolha, ao mesmo tempo em que os deuses decidem o seu destino. No fim, não entende o que fez. Afinal existem forças superiores a ele (os deuses) que o manipulam.

Assim como na tragédia, o surgimento do romance, na Europa Ocidental, relaciona-se com uma série de circunstâncias históricas, como o advento do sujeito, o advento de um *eu* que possui relações com outrem. O romance expressa e cria a consciência pessoal que o sujeito tem de si próprio e os problemas das relações da pessoa como um ser singular, autônomo com os outros indivíduos.

“(…) a intenção fundamental determinante da forma romanesca objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato e consistente, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas (...) pode tratar-se de crime ou loucura, e os limites que separam o crime do heroísmo aclamado, a loucura da sabedoria são fronteiras lábeis, meramente psicológicas, ainda que o final alcançado se destaque da realidade cotidiana com a terrível clareza do erro irreparável que se tornou evidente. (...) O processo segundo o

---

<sup>26</sup> “Esboços da vontade na tragédia grega” é o terceiro capítulo do livro *Mito e tragédia na Grécia antiga* (2005), de Jean- Pierre Vernant e Pierre-Vidal Naquet, em que Vernant discorre sobre a questão da vontade, que, segundo ele, é uma dimensão peculiar do homem das sociedades contemporâneas ocidentais, mas que, no homem grego da Antigüidade, era apenas um “esboço”, visto que este tinha seu destino regido pelos deuses.

qual foi concebida a forma do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo da realidade simplesmente existente, em si heterogênea e a vazia de sentido para o indivíduo rumo ao claro autoconhecimento, (...) a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance.” (LUKÁCS: 2003, pp. 60; 82)

Portanto, o herói trágico do romance vive atordoado em meio à situação contraditória em que vive: o que realmente é e o que pensa que deveria ser, razão pela qual, a obra de Graciliano Ramos, publicada na terceira década do século XX, sobressai com seus personagens atormentados pela dor e pela dúvida e por nada poderem fazer diante de um destino “pré-traçado” pelo peso de uma sociedade desigual e injusta.

Diferentemente do romance, na tragédia, o ato do indivíduo não pode ser visto como autônomo. O sujeito não é visto como indivíduo original nas relações sociais. É difícil conceber o trágico hoje, como na Grécia antiga, porque o homem não possuía uma vontade própria, assim como não tinha poder de escolher seu destino. A tragédia mostra o problemático, o ambíguo, por isso não revela uma solução, não define o homem. Utiliza uma linguagem que produz ecos e jogos de reflexos no seu próprio interior, de maneira que nada nunca é definitivo. Essa maleabilidade da tragédia faz com que épocas diferentes se reconheçam nela.

O homem é um ser ambíguo, enigmático, desconcertante, pode dominar o mundo (como era o desejo de Fausto) e dominar a si próprio, agregando o melhor e o pior, “o ser humano pode ser qualificado de *deinós*, nos dois sentidos do termo: maravilhoso, monstruoso” (VERNANT: 2001, p. 396)

Ainda refletindo sobre o homem e a tragédia, porém, adiantando-nos em muitos séculos, Karl Marx (século XIX), em *Crítica da Economia Política*,<sup>27</sup> assinala que o

---

<sup>27</sup> Citado por Jean-Pierre Vernant no capítulo: O Sujeito Trágico: Historicidade e Transistoricidade In *Mito e Tragédia na Grécia Antiga, op. cit.*, p.211.

homem é o único ser em que os sentidos não podem ser considerados somente como produtos da evolução biológica das espécies, mas resultados de uma história sócio-cultural, em especial, uma história das diversificadas formas de arte em suas peculiaridades, cada uma atuando em seu domínio próprio. Assim, a pintura cria objetos plásticos, que exploram o campo visual, um mundo de formas, volumes, cores, valores, representação da luz e do movimento; a música concebe um universo organizado de sons, harmonias e de ritmos. As artes da linguagem aplicam-se da mesma forma, cada uma em sua especificidade, em expressar, concebendo-lhes uma forma literária, certos planos da realidade do homem.

Nas palavras de Marx:

“ A educação dos cinco sentidos é a obra da história universal inteira. (...) O olho torna-se humano tal como seu objeto se torna um objeto social, humano, vindo do homem e terminando no homem. (...) É apenas graças ao florescimento da riqueza do ser humano que forma e se desenvolve a riqueza da sensibilidade subjetiva do homem: um ouvido musical, olhos para a beleza das formas, em suma, sentidos capazes de prazer humano.(...) Pois não só os cinco sentidos, mas também os sentidos ditos espirituais, os sentidos práticos ( a vontade, o amor etc), numa palavra, o sentido humano dos sentidos, graças à existência de seu objeto [ objeto produzido pelo homem e para o homem], graças à natureza humana.” (*apud* VERNANT: 2005, p.213)

Assim, o olho torna-se “humano” no momento em que são criados produtos para que o homem possa ver – os objetos de visão. Esses produtos, além do interesse prático e de seu valor de uso, têm uma dimensão estética, atraem o olhar pela beleza que possuem. Se nos remetermos ao domínio da pintura, poderemos dizer que o olho do pintor em conjunto com a sua mão, constrói uma arquitetura de formas, enfim, um conhecimento, um tipo de experimentação no plano ótico. A potencialidade da visão e as formas peculiares de que essa riqueza se envolve no universo de uma civilização

andam *pari passu* com o progresso que as artes figuradas conheceram e são suscetíveis ao meio no qual estão inseridas.

Na Atenas do século V, o advento da tragédia grega não se reduz somente à criação de obras artísticas ou de objetos que atendam os sentidos espirituais, criados para os cidadãos e a eles adaptados, mas, por meio da encenação, da leitura, da imitação e do estabelecimento de uma tradição e da concepção de um “sujeito”; o nascimento da tragédia abarca a produção de uma consciência trágica, o nascimento do homem trágico. As obras dos tragediógrafos atenienses exprimem e constroem uma visão trágica, uma maneira peculiar de o homem ver suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros seres humanos e também consigo mesmo e com suas próprias atitudes.

Após muitos séculos, se podemos denominar tragédias as obras de Shakespeare, de Racine ou algumas obras contemporâneas é devido aos deslocamentos, às alterações nas perspectivas no que se refere ao contexto histórico. Arraigaram-se na tradição do teatro da Grécia antiga, em que encontraram já delimitado o universo humano e estético característicos de uma espécie de dramaturgia que concebeu a consciência trágica, proporcionando-lhe ampla forma de expressão.

A fonte de que se embebe a tragédia é a lenda heróica, a velha lenda. As personagens e suas desavenças não são inventadas; são encontradas no conhecimento comum dos gregos, de cuja veracidade não duvidam, no universo dos homens do passado. Atuando no espaço do palco da representação trágica, o herói não mais se mostra como um modelo, como um ideal de valor, de excelência e de magnitude (o que ocorre na epopéia); na tragédia ele se torna um problema, encontra-se no transcorrer da ação e por meio do jogo de diálogos, inquirido diante da platéia, é objeto de

questionamento por parte do cidadão ateniense. Na configuração trágica, o homem e a ação humana se esboçam não como realidades delimitadas, mas como problemas, que não oferecem respostas, que estão sempre por decifrar.

A tragédia exerceu um papel fundamental no surgimento da ficção; permitiu ao homem grego, na fronteira dos séculos V e IV, encontrar-se no exercício de poeta, de imitador, como aquele que concebe um universo de reflexos, de aparências enganosas, de representações e de fábulas, formando paralelamente ao mundo real, o da ficção. A função do que hoje é denominado “arte” ou “imaginário” foi concebida por Platão e Aristóteles – concebendo uma teoria da *mimesis*, da imitação, intimamente ligada à nova experiência da encenação trágica. Enquanto na epopéia, o poeta está imbuído de inspiração pelas musas, não imitando a realidade, mas revelando-a, como se fosse um adivinho; a tragédia expõe ao público os tipos lendários da idade heróica, fazendo com estes falem e pratiquem ações diante da platéia. Essas figuras lendárias, na visão do homem grego, realmente existiram num tempo remoto, pertenceram a uma outra esfera da existência, diferente daquela que conhecemos. A representação mostra personagens que dependem de algo invisível. No palco, os espectadores não têm à sua frente um vate que lhe faz narrativas das tribulações padecidas, em tempos remotos, por homens que já não existem mais, cuja ausência é comprometida pela narração; as tribulações são representadas diante do público, produzidas diante de seus olhos, revelando as formas da existência real no momento do espetáculo. Portanto, o poeta trágico transforma-se nos seus personagens que agem e falam como se estivessem vivos. Platão analisa esta configuração do discurso e da ação, como característica essencial da *mimesis*.<sup>28</sup> O autor não representa em seu próprio nome, mas apresenta os fatos utilizando o discurso

---

<sup>28</sup> Durante o século V, quando nasceu a tragédia grega, também surgiu na língua, o grupo de palavras próximas a *mimos*: *mímena*, *mimeísthai*, *mimesis*. In VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. EDUSP, 2001.

indireto para ocultar-se na pele dos protagonistas, assumindo sua aparência, suas especificidades, suas emoções e palavras a fim de imitá-las.

“ No sentido preciso da *mimêsthai*, imitar é simular a presença efetiva de um ausente. Diante de tal representação, há apenas duas atitudes possíveis. A primeira lembra a dos espectadores nas salas de cinema, logo no início da sétima arte. Por falta de hábito, de terem fabricado o que poderíamos chamar de uma consciência do fictício (...) investiam contra os maus, encorajavam (...) os bons(...); consideravam o espetáculo como se fosse a própria realidade. A segunda atitude consiste em (...) compreender que o que nos é dado ver no palco se situa num plano diferente do real (...) [é a] ilusão teatral. A consciência da ficção é constituída do espetáculo dramático: ela aparece ao mesmo tempo como sua condição e como seu produto.” (VERNANT:, p. 216)

A tragédia grega firma-se num “terreno” que lhe é próprio: a lenda heróica. No alvorecer do século V, quando se dá o seu início, os fatos da época, os problemas da vida coletiva, as infelicidades inerentes a cada cidadão ateniense, não são realidades passíveis de serem representadas no palco do teatro. Os gregos necessitam de um distanciamento, o que os acontecimentos daquele tempo não lhes permitia ter. Buscando suas fontes nas velhas lendas, a tragédia consegue suscitar sentimentos de terror e compaixão – o que não conseguiria fazer com elementos da vida que os atenienses levavam – apreendendo e entendendo essas figuras lendárias no nível da ficção. Nega-se a representar fatos contemporâneos da vida política e social. Para Aristóteles, a tragédia pode comportar ainda mais verdade que a história.

Mais complexo é encenar um espetáculo baseando-se em figuras lendárias que colocar em cena o ritmo atual dos acontecimentos. Personagens imaginários não são criados, nem mesmo são engendradas intrigas convenientes. O espetáculo trágico utiliza-se de nomes e do destino, de tipos exemplares, conhecidos de todos, para construir um roteiro, uma montagem de cenas que levem a uma verossimilhança. A



história relata dentre os acontecimentos que poderia ter se produzido, os que efetivamente ocorreram; a tragédia, no entanto, reconstrói, utilizando a matéria da lenda, com seus próprios fundamentos, organizando o transcorrer da intriga, baseando-se na lógica do que seria provável ou necessário, como situações entre os seres humanos sucedem ou poderiam suceder.

Aristóteles, ao comparar a tragédia com a história, refere-se, de maneira filosófica, ao sentido de liberdade de que gozam os autores, o que lhes assegura a ficção do *mythos*, o que faz com que atinja um universo mais amplo; ao passo que a história, por seu objeto, conserva-se cerrada no particular. Assim, nesse plano mais geral, o indivíduo será escolhido pelo vate que lhe determinará o destino peculiar, à prova do decorrer do espetáculo trágico e surgirá na lógica da ação, como alguém que deve fazer algo verossímil.

A tragédia grega apresenta espetáculos que dão ao público a impressão de que são reais. Encena ficção, fatos dolorosos, aterrorizadores que emociona os espectadores, e que diz respeito a eles, porém, numa esfera longínqua, fora de sua época. É como se estas figuras da lenda heróica estivessem num espaço diferente daquele da vida contemporânea. Como aquelas figuras existiam apenas no plano imaginário, eram vistas com distanciamento e concomitantemente eram representadas. O público, que estava desvinculado desses heróis lendários, tinha purificados os seus sentimentos de temor e de compaixão, que eram produzidos na sua existência do dia-a-dia.<sup>29</sup> Purificam seus sentimentos, pois não fazem com que apenas os experimentem, mas também porque, por meio da disposição dramática – começo e fim, a progressão delineada das seqüências, a harmonia dos episódios combinados num todo, a unidade formal da

---

<sup>29</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Cultrix, 1997, VI, p. 24.

encenação, uma compreensibilidade que a existência contemporânea não comportaria. Os sofrimentos do homem são retirados do particular e dispostos numa organização que os expurga, que os condensa e os ordena, tornando-os um reflexo da ficção trágica.

Examinando os meios pelos quais um sujeito, - por melhor que seja - é levado à perdição, não por obra de uma condição imposta, nem pelo efeito da maldade ou de suas imperfeições, mas em virtude de um erro ao qual qualquer ser humano é suscetível, constitui-se a tragédia. O sujeito trágico é um homem duplicado, dilacerado, problemático, alguém que se reconhece na imagem de si mesmo que é construída pelo outro, Édipo Rei, Édipo Tirano, Édipo, o sábio, o homem que adivinha e que conhece as coisas.

“É uma história exemplar, (...) uma história policial. Quem matou Laio? É primeiro romance policial. Édipo, o adivinhador de enigmas, quer saber a qualquer preço. Dizem que deve parar a investigação, mas ele insiste...”(VERNANT: 2001, p. 372)

Édipo quer descobrir quem assassinou Laio, mas, ao conhecer a verdade, descobre também quem ele realmente é, ou seja, exatamente o contrário do que pensava ser. São faces contraditórias no mesmo homem. Ele é o sábio, o adivinho, o homem bom que salvou Tebas e, paradoxalmente, é aquele que representa tudo de ruim que pode haver num homem, o culpado pelas desgraças que se abatem sobre a cidade, um ser desprezível, um bode expiatório. Esse homem, que é igual aos deuses, é banido da cidade como um bode expiatório, como acontece anualmente com os *pharmakoí*, em Atenas. O saber que Édipo adquire é trágico, porque não leva ao conhecimento, mas à tomada de consciência essencialmente problemática do ser humano, que é um mistério, um enigma indecifrável. É a resposta da pergunta que a Esfinge fez a Édipo - aquele que possui dois pés, três pés, quatro pés ao mesmo tempo, o caos.

Dessa forma, a tragédia desnuda a trama de forças que se opõem e que são inerentes à vida humana, visto que a existência de uma cultura, de uma sociedade, assim como a grega antiga, traz implícitos suas tensões e seus conflitos. Portanto, a tragédia coloca, diante do público, questionamentos de grande amplitude acerca da condição do homem, em suas limitações e em sua finitude inevitável. O drama antigo traz um tipo de conhecimento, uma ordem “ilógica”, que impera nas atividades do homem. A tragédia acontece pela organização dessa experiência imaginária, sob o qual é constituído um roteiro, com sua ordem dramática, como afirma Aristóteles,

“dessa simulação de um sistema coerente de ações seguidas que conduzem à catástrofe, a existência humana acede à consciência, ao mesmo tempo, exaltada e lúcida, tanto por seu preço insubstituível, quanto por sua extrema vaidade.”(apud VERNANT: 2005, p. 219)

No espetáculo trágico, existe um movimento pendular do ponto central. Ora este concentra-se nos deuses, ora no homem. Não é o discurso ou o aspecto da forma pela qual se apresenta; é o modo como tal discurso repercute e se inverte no discurso do outro. As possibilidades de suscitar novas leituras, retomadas e reinterpretações semânticas são infinitas. Paradoxalmente, o drama antigo é fechado, denso, coeso e também totalmente aberto nessa “densidade”. Cada vez que o releamos, volta a ter novo sentido.

A tragédia grega apresenta questões acerca do homem, de sua natureza, de sua problemática, de sua responsabilidade, de como se relaciona com seus próprios atos. Não é possível ver o homem de hoje somente pelo viés da tragédia, pois temos de beber em outras fontes, como a biologia, a psicanálise e outras. E, se pensar é questionar, não há como retroceder diante disso. Entretanto, há um diálogo entre o drama antigo e o homem moderno visto que vem da cultura grega a nossa tradição.

Não obstante existir uma imensa distância entre o homem moderno e os gregos do século V a. C, algo os aproxima, faz com que haja interesse em conhecer a tragédia. Em países que buscam suas próprias raízes, a sua identidade, as pessoas têm sensação de encontrar, através do estranhamento, o ponto de partida do qual se originam e que estabelece a diversidade entre os povos. Diante da gigantesca força uniformizadora – arquitetura urbana, costumes, valores – que pretende banalizar a sociedade moderna, a tragédia suscita a curiosidade pelo outro e a consciência de si.

O que atualmente é denominado de “fim das ideologias”, o aparecimento de diversas formas gritantes de barbárie nos países na velha civilização, a inquietação frente aos perigos decorrentes do progresso do desenvolvimento técnico, fazem com que sejam abertos caminhos para um retorno do sentimento trágico da existência. Após assistirem a um espetáculo de tragédia grega, os espectadores de hoje, questionam-se sobre si mesmos, suas vidas, se seus valores devem ser repensados ou não.

“(…) perguntamo-nos hoje se nosso destino é realmente o que queria Descartes, nos tornarmos senhores e possuidores da natureza. A existência está aí para nos convencerem que é vão ter esperança de planejar (...), pretender antecipar o movimento da história para melhor dirigir seu curso, que pode ser perigoso fixar, em virtude de uma decisão voluntária (...) seus fins últimos. Podemos apenas, como faz o poeta trágico, planejar uma obra de ficção, para dar-lhe a forma de um todo acabado (...). Encenar uma tragédia é, com o barulho e o furor (...) alternando sabiamente o terror e a compaixão, construir por simulacros um universo de sentido (...) [com o] questionamento sem o qual não existe conhecimento ou consciência para o homem.”(VERNANT: 2001, p. 396)

Na escritura de Graciliano Ramos, os personagens procuram encontrar o outro. Procuram tomar consciência de si mesmos, mas são processos dolorosos perpassados pela solidão e pela veia trágica.

Em *São Bernardo*, Paulo Honório – personalidade enérgica, complexa e dominadora – subjuga tudo e todos que encontra em seu caminho, com uma vontade onipotente. De uma vida dura e miserável nos primeiros anos de vida, passa a senhor absoluto do mundo que ele próprio construiu: a fazenda São Bernardo, com suas terras, animais e homens; não sem travar ao longo da vida uma luta titânica, passando por cima de tudo o que, de alguma forma, lhe fazia oposição. Aparentemente sai vitorioso em sua luta com a vida. Entretanto, não obstante transformar-se num homem poderoso, não consegue fugir de seu destino trágico: a solidão completa e a derrota na luta pela realização humana. Havia nele uma necessidade de conhecer o outro, ainda que fosse para anulá-lo ou até mesmo destruí-lo. Paradoxalmente é um vencedor e um perdedor. Na ânsia de lutar para erguer-se como homem, como indivíduo, que quer conquistar bens e tornar-se poderoso, acaba por terminar só como começou e destrói até mesmo a única oportunidade concreta que a vida havia lhe dado para realizar-se como ser humano: a relação com Madalena. A visão de mundo, juntamente com a ternura e a sensibilidade dessa mulher, abalaram o universo tosco e egoísta em que, até então se instalara Paulo Honório. Abre-se uma nova perspectiva em sua vida. Porém, forças cegas e não controláveis pela razão, seguem seu ritmo em seu trabalho avassalador, levando-o a uma atitude violenta e autoritária contra aquela sensibilidade que o atraía, forçando-o a aniquilar Madalena, que, acossada, dá cabo da própria vida.

Nem mesmo o personagem consegue compreender as razões pelas quais é conduzido, todavia, dentro de sua mente aturdida, percebe que há uma fatalidade que norteia os acontecimentos, força contra a qual, ele nada pode fazer. “Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse

possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu.”(RAMOS:1974, p. 221)

Desse modo, aquele mundo edificado por Paulo Honório de modo tão enérgico e autoritário, é desconstruído e o personagem, mergulhado na mais absoluta solidão, externa o seu lamento:

“ A vela está quase a extinguir-se (...) Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão. É horrível! Se aparecesse alguém ... Estão todos dormindo. Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria! Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes!” (RAMOS, p. 222)

Aqui fica evidente o estado de total isolamento a que se viu limitado o “poderoso” Paulo Honório. A solidão interior e o isolamento do outro – também a solidão exterior, sem ruídos na casa, todos a dormir, nem mesmo ouve o choro do filho – levam-no a não estabelecer nem um elo, mesmo que sutil, entre ele e o mundo exterior (fora de si mesmo).

Em *Angústia*, Luís da Silva adentra num embate interno e tenta desesperadamente do isolamento a que foi submetido, mas nada consegue. Mais uma vez, como acontece com o protagonista de *São Bernardo*, forças cegas o conduzirão a um destino trágico do qual não poderá se desvencilhar.

#### 4.1.1.A tragédia e as “ficções da crise”<sup>30</sup>

*[ a visão trágica ] é uma posição de passagem, precisamente porque ela admite como definitivo e permanente o mundo, claro na aparência, mas para ela em realidade confuso e ambíguo, do pensamento racionalista e da sensação empírica, e que ela lhe opõe uma nova exigência e uma nova*

---

<sup>30</sup> A expressão “ficções da crise” foi utilizada pela professora doutora Lucia Helena, conforme explicamos na nota nº 2.

*escala de valores. Mas exata perspectiva histórica  
lhe é estrangeira. Visto do interior, o pensamento  
trágico é radicalmente a-histórico, porque lhe falta  
a principal dimensão histórica, a do futuro.*  
(apud HELENA: 2005, p. 96)

Acreditamos que na ficção de Graciliano Ramos sempre reemerge a preocupação com a condição do ser humano no mundo moderno, com seus conflitos e contradições, o que a insere nas denominadas “ficções da crise”.

No fim do século XIX e no despertar do século XX, inicia-se um processo cultural, econômico e social que suscita diferentes paradigmas de compreensão acerca da identidade do indivíduo, o que perpassa todo esse período e perdura até os nossos dias. Esse novo modelo acabou por desencadear uma enorme crise que se reverbera na ficção.

Desse modo, na cena mais corriqueira, emergem fragmentos de angústia, de desespero; são fagulhas que nascem de almas em combustão, num embate de sentimentos que revolvem os desvãos do “eu” de cada personagem. Ele despeja olhares sobre si mesmo e retira cicatrizes de cada uma de suas experiências vividas que, contendo o “fel” do ressentimento e da amargura, moldam o espírito do homem desiludido e se transformam em dor e solidão. São reflexos cristalizados na alma do indivíduo que explodem violentamente, irreprimíveis e inadiáveis como uma fatalidade cega, o que remete à tragédia.

Romances escritos na fronteira entre os séculos XIX e XX, cujos limiares imprecisos trazem à tona transformações nos modelos sociais e artísticos e que se mostram como um grito de denúncia, a consciência da ruína, sob uma ótica pessimista.

Obras como a de Franz Kafka, como *O Processo*, *A Metamorfose*; a de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*; representam o desalento e a alienação do homem moderno, inserido num mundo que não consegue compreender. É a angústia moderna que faz com que o indivíduo se torne campo de experiências de si mesmo.

“Para Walter Benjamin, Kafka foi o maior narrador moderno, porque do sentido primordial. Kafka conta-nos com uma minúcia extrema, até mesmo com certo humor, ou seja, com uma dose de jovialidade (...) que não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir que não existe mais totalidade de sentidos< mas somente trechos de histórias e de sonhos, fragmentos esparsos que falando do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações.” (GAGNEBIN: 1993, p. 18)

O escritor russo Fiódor Dostoiévski, ainda no século XIX, introduziu na ficção a angústia como elemento que convive com a natureza humana – “antecipando questões com as quais a psicologia só iria defrontar-se bem mais tarde e já em pleno século XX com Freud e a psicanálise” (BEZERRA: 2001, p. 09).

Algumas narrativas brasileiras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, também do século XIX tematizam a identidade de forma diferente e “se colocam fora da tipologia do *eu* visto como instância a ser submetida à investigação que leva à descoberta do ‘eu profundo’.” (*apud* HELENA: 2005, p. 95), o que se estende também à obra de Graciliano Ramos, cuja escritura insere-se na introspecção, especialmente em *São Bernardo* e em *Angústia*, já na década de 1930.

“(…) denominamos (...) ‘ficções da crise’ a alguns romances nacionais e estrangeiros elaborados na passagem do século XIX para o século XX (questão também retomada no espaço finissecular do XX para o XXI). São textos de fronteiras, ou seja de alta complexidade narrativa, cujos limites se revelam escorregadios e anunciam mudanças de paradigmas sociais e artísticos, e que se apresentam como uma voz cultural que investiga a consciência da ruína, de um



ponto de vista cético.(...) examinam o pensamento dialético como marcado por uma dialética trágica, que responde sim e não a todos os problemas fundamentais que se colocam à vida do homem em suas relações com os outros homens e o universo. Se essa dialética trágica é uma visão de mundo, ela não é, todavia, um dado empírico imediato, mas ao contrário, um instrumento conceitual de trabalho, indispensável para compreender as expressões imediatas do pensamento dos indivíduos.” (HELENA:2005, pp. 94 a 96)

Inseridos num mundo em que tudo parece ser “pré-traçado” e definitivo, os personagens dessa ficção estão mergulhados numa realidade ambígua e contraditória, não obstante apresentar-se aparentemente clara.

“A consciência trágica se manifesta inquieta, angustiada, por contrapor-se a um mundo cujos benefícios implicam aceitar-se o pensamento único que o sujeito trágico rejeita. Diante dos impasses com que nos defrontamos na sociedade atual, a ficção contemporânea tem respondido com discussões internas que convivem com a crise e retomam a problematização da responsabilidade.” (HELENA: 2005, p. 105)

Diante de tantas contradições com as quais nos deparamos no mundo atual, a ficção contemporânea examina minuciosamente a questão da crise, resgatando assim, o pensamento trágico, que hoje se apresenta de forma bem diversa daquela que conhecemos na Grécia Antiga, mas que desta retoma diversos aspectos.

#### *4.1.2. Alguns aspectos do trágico na ficção de Graciliano Ramos*

*Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas (...) Com isto, percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a casa, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e funcionários, políticos e vagabundos, pelos quais passa o romancista, progredindo no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir. De tal forma que, embora pouco afeito ao pitoresco e ao descritivo, e antes de mais*

*nada preocupado em ser, por intermédio da sua obra, como artista e como homem, termina por nos conduzir discretamente a esferas bastante várias da humanidade (...) (CANDIDO: 1992, p. 13)*  
grifo nosso

*Todos os romances de Graciliano Ramos – e este é o sentido do seu experimentar - são tentativas de destruição: tentativas de (...) dissolver as recordações (...) dum sonho angustiada. (CARPEAUX:1993, p. 238)*

O aparecimento de situações exacerbadas de barbárie, o chamado “fim das ideologias”, ou ainda o “fim das utopias”, a apreensão frente aos riscos causados pelo avanço do desenvolvimento técnico trazem à tona trazem à tona o sentimento trágico da existência.

Ao colocarmos que os personagens da ficção de Graciliano nos remetem aos personagens trágicos, cabe destacar que o homem trágico dos tempos modernos já não possui a “dignidade e a grandeza da queda”, segundo a proposição aristotélica, peculiaridade de personagens altos como príncipes e reis da tragédia grega.. O personagem trágico não tem consciência do erro. Não quer errar; é vítima do destino. O herói trágico da modernidade tem plena consciência de seus atos e pode ser qualquer um de nós.

“(A tragédia grega) coloca questões sobre o homem, sua natureza, sua problemática, sua responsabilidade, sua relação com seus atos; não terminamos de colocá-las. A forma como as formulou pela primeira vez só pode ser entendida, contudo, no contexto da Grécia. Mas isso não impede que a tragédia grega dialogue comigo porque é minha tradição, minha cultura. Existe um vaivém constante na própria forma como coloco as questões do homem, entre a forma como eu vivo estas questões e a imagem que os gregos me deram delas, que é uma imagem historicamente situada, mas que vai além, porque, de certa forma e em condições historicamente limitadas, dizia algo que se tornou uma questão em uma tradição (...)” (VERNANT: 2001, p. 374)

Os gregos buscavam o ser em um mundo capaz de ser conhecido, o homem moderno busca essa essência com uma dúvida encravada na alma. O indivíduo busca uma essência do ser, desconfiando se a verdade é possível.

Numa escrita sob o signo do conflito, e vendo em cada personagem a face angulosa da dor, na obra do autor alagoano, dá-se uma descontinuidade, indício de que se trata de uma ficção que se mostra pronta à indagação, à fratura, ao problema. Daí a linguagem desigual dos romances, tendo somente como fio condutor comum a todos eles a dissenção entre a consciência humana e o dédalo de coisas e acontecimentos em que se perderam os personagens.

Acreditamos que as idéias que emergem em sua ficção, ressaltam a humanidade dos que estão nos níveis sociais mais pobres, mostrando a visão dramática de um mundo injusto, decorrem de seu imenso desejo de testemunhar sobre o homem e seu “eu” esfacelado.

Considerando a obra, percebemos que esta traz à tona a indagação existencial e os conflitos sociais, representando-os como se fizessem parte da tragédia humana. São processos dolorosos e cruéis, ainda que necessários. No seu universo, não cria seres miseráveis que se transformam em heróis. Estes são seres problemáticos. Produtos de uma sociedade injusta que esmaga os indivíduos e os torna seres solitários, vítimas de uma fatalidade da qual não podem escapar. Nas narrativas transformam-se em tragédia o instinto de posse, o ciúme, a solidão e a inveja. Pedacos de vida são transformados em ficção, desenhados pela visão trágica que perpassa os textos.

A visão trágica manifesta-se na ficção de Graciliano, que toma a si a tarefa de discutir a difícil condição do nordestino pobre diante da implantação de um programa de modernização que é jogado sobre uma estrutura social despreparada para recebê-lo,

porque baseada no mundo rural coronelista, patriarcal, clientelista e latifundiário – herança dos tempos coloniais – traz à tona a questão em que se problematiza as relações de valor como determinantes nas relações sociais.

A obra do autor alagoano sempre demonstrou uma grande preocupação com os dilemas e as contradições vividas pelo homem brasileiro. Os romances estão sempre muito atuais não obstante terem sido escritos na década de 1930. O elevado nível estético da obra que não se atém a uma literatura de consumo e a abordagem de temas universalmente inseridos na realidade do homem e nos seus desencontros constituem razões contundentes que fundamentam o sustentáculo da escritura do Velho Graça.

O homem moderno, na corrida do século XX, no afã de ganhar tempo, criou máquinas e técnicas “perfeitas” a fim de substituí-lo no trabalho. Com o passar do tempo, instala-se uma crise que coloca o homem numa situação-limite, o que leva a um desequilíbrio e a um descompasso de valores. Esta se reverbera na literatura moderna e atinge a ficção com um sentido trágico em que se dá o questionamento do próprio ser humano.

Na *Poética*, segundo Aristóteles, o que prevalece na tragédia é a crise do homem, porque o mundo parece tornar-se, para ele, uma ameaça de destruição da lógica que o sustentava. No romance, concentra-se, num personagem, seu destino e sua crise, o “erro trágico”. Este caminho é largamente percorrido nas narrativas do século XX.

Mas, se têm algo em comum, a tragédia grega e o romance moderno, pode-se falar em “romance trágico”.

O romance surge como uma primeira arte que vai partir na busca de significação do ser humano, dentro de um âmbito histórico e social. Nasce como uma necessidade da angústia do homem na busca do sentido de sua história.

No romance,

“(...) os elementos (...) são inteiramente abstratos: abstrata é a aspiração do homem imbuída da perfeição utópica, que só sente a si mesma e a seus desejos como realidade verdadeira; abstrata é a existência de estruturas que repousam somente na efetividade e na força do que existe; e abstrata é a invenção configuradora que permite subsistir, sem ser superada, a distância entre os dois grupos abstratos dos elementos da configuração, que a torna sensível, sem superá-la, como experiência do homem romanesco.”  
(LUKÁCS: 2003, p. 70)

O sentido do tempo predomina na arte da linguagem romanesca. Firma-se como gênero a partir do século XVII, atingindo seu ápice nos séculos XIX e XX. Localiza-se em momentos fundamentais da história social, trazendo à tona cenas precedidas por exposições de antecedentes histórico-sociais, como Balzac ou que emergem da fenomenologia da consciência, como James Joyce.

Seja qual for a forma incorporada pelo romance no seu desvencilhamento do mito, fazendo emergir visões mágicas da vida humana ou eliminando o sonho, há sempre que permanecer o cerne predominantemente histórico-social.. Daí o cotidiano vir à baila gradativamente para a narrativa. No romance surgem situações trágicas, porém desniveladas com as da tragédia grega, visto que não são grandes e nobres. Ademais, os avatares por que passam a sociedade suscitam novas situações, como o nascimento da burguesia, a revolução industrial e tecnológica contribuem para a reestruturação do mundo.

O começo do século XX, especialmente a segunda década, presenciou o nascimento e o desenvolvimento de dois mitos que se completam: o da dissolução do *corpus* social e o da fragmentação do sujeito. Estes temas tornaram-se comuns em autores como Freud e Joyce. A tendência à análise profunda imersa numa gigantesca crise identitária e também de valores é recorrente nas obras destes escritores.

É neste veio que, a nosso ver, inscrevem-se *Angústia* e *São Bernardo*.

#### 4.1.2.1. *Figurações do trágico em São Bernardo*

Em *São Bernardo*, há um mergulho nas determinações essenciais da realidade brasileira, além de aflorar uma visão social e também trágica.

Entre *Caetés*, primeiro romance de Graciliano Ramos, e *São Bernardo*, aconteceu a Revolução de 30 que permitiu entrever mais claramente o embate entre as forças sociais de uma coletividade que se mostrou frágil, com uma solidez mesquinha e reacionária.

A defesa do ser humano contra a alienação é o núcleo de *São Bernardo*. Mostra – como seu núcleo principal – o conflito que mostra, de um lado, forças que conduzem o ser humano a uma vida mesquinha e alienada em seu pequeno mundo particular, e, de outro, as que impelem o homem a desvendar um novo sentido para a vida, uma abertura para um mundo além do individualismo, vivendo o protagonista e sua esposa, situações que fazem com que se tornem personagens trágicos. Forças sociais estão num embate. Paulo Honório e Madalena simbolizam suas classes na medida em que externam em suas ações decisivas, atitudes típicas mais profundas do que elas comportam. O ambiente externo está ligado à ação concreta dos homens que deliberam o universo e a questão humana desse romance. As personalidades são moldadas e os tipos são criados pela reação que têm ao ambiente. O romance apresenta uma história em que há oposição de homens contra homens, de classes contra classes (representadas concretamente por indivíduos característicos).

Paulo Honório inicia a narração definindo seu caráter, mostrando a sua origem, com uma “baixa” condição social. Por ser extremamente ambicioso, não aceita a realidade. Aqui se manifesta uma das principais características do capitalismo que adentrava o país: o aumento da mobilidade social, a ruptura das barreiras do nosso “feudalismo”. A vida do personagem é norteadada pelo anseio da ascensão social e essa é uma luta solitária e individualista. Os valores que regem sua existência consistem em apropriar-se dos objetos e dos homens. Tudo à volta de Paulo Honório é reduzido ao seu interesse mesquinho: os outros seres são apenas instrumentos de sua desmedida ambição, é através deles que obtém o que deseja, que tenta atingir sua realização pessoal.

A narrativa apresenta uma evolução psicológica do protagonista, o crescimento de sua ambição desenfreada, estritamente ligada aos “objetos” que possibilitam a conquista de seus objetivos. Paulo Honório precisa estar só para que seja ele próprio possuído por sua paixão-ambição.

No entanto, tudo isso não passará de uma trágica ilusão. Direcionado pela necessidade de se casar e de possuir um herdeiro, quer ter alguém, mas não o deseja por amor. Busca a mulher como quem busca mais um objeto para comprar e para possuir. Concebe o casamento em termos comerciais. Na narrativa, este fato que até poderia ser corriqueiro é transformado num momento essencial da ação romanesca: representa a vitória dos valores mesquinhos construídos pelo protagonista. Aquela com quem ele se casa representa o seu oposto. Tem uma visão diferente da vida. Para isso, busca o sentido de sua vida através de atos e posturas que possam concretizar uma ruptura com o mundo individualista em que passa a viver após o casamento. Quer uma sociedade com direitos iguais para todos, independentemente de sua classe social. Entretanto,

Paulo Honório deformado por sua desmedida mesquinhez, não consegue se integrar com Madalena. Enxerga-a como objeto, como posse, o que é característico em pessoas tomadas por ciúme doentio, e excessivamente possessivas. Isso impedia Madalena de levar uma vida autêntica, de acordo as suas próprias convicções. Sendo ela uma personagem trágica, está dilacerada e dividida entre um mundo vazio e individualista e um ideal utópico de solidariedade, de uma existência igualitária. Ela não consegue se adaptar à uma vida materialista e mesquinha a que querem submetê-la e por isso dá cabo da própria vida. Este acontecimento ressoa na vida de Paulo Honório por meio de uma dolorosa tomada de consciência. A sua solidão chega ao clímax, é abandonado por outras pessoas que com ele moram na fazenda e por fim acaba por perceber o quanto sua incontrolável ambição fez com ele adentrasse num mundo “pequeno” e egoísta, que se tornou então uma prisão para ele. Esse momento trágico finaliza a narrativa. Nem Paulo Honório nem Madalena realizam-se como seres humanos. Essa dissensão trágica, não obstante formalmente semelhante nos dois casos, é concebida com uma natureza social e humana totalmente oposta uma a outra, visto que os dois personagens agem de maneira diferente diante da realidade, o que acontece também por pertencerem a classes sociais diversas. A narrativa se apresenta como uma história de sonhos perdidos. Temos, de um lado, um indivíduo que vive a ilusão de que numa vida solitária e excessivamente presa aos bens materiais de fazendeiro bem sucedido pode proporcionar-lhe a realização humana a que tanto aspira; e, de outro, uma mulher que tem o sonho de congraçar um ideal de solidariedade com uma vida individualista que está mergulhada num mundo vazio e tosco.

Desse modo, a escritura de Graciliano Ramos traz à baila o caráter discrepante, limitado e destruidor do capitalismo e como este leva o indivíduo a mais pura solidão.



Madalena opondo-se a injustiça e à dureza de seu marido, sente-se alijada e impotente, que dá mostras de que aspira a uma existência em que seja possível socializar os bens e a cultura<sup>31</sup>; no entanto, não enxerga possibilidades reais de atingir seus objetivos.

O caráter de Paulo Honório revela-se na complexidade dos valores feudais e capitalistas que moldam sua personalidade. Instigado por um desejo obsessivo de conseguir lucro e de dominar tudo e todos, traço próprio do capitalista, é um burguês típico. “(...) a construção de um burguês: eis a primeira parte de *São Bernardo*.” (COUTINHO: 1967, p.153)

Entretanto, permanece no imaginário de Paulo Honório uma ligação com a vida rural e a sua inaptidão para ambientar-se na zona urbana. Preso aos estreitos limites do meio rural, profundamente influenciado por relações pré-capitalistas, não consegue direcionar sua ambição para caminhos mais amplos quanto fosse permitido na cidade. Desse modo, ainda mais se estreitam as paredes do seu egoísmo, de seu pequeno mundo isolado e de sua solidão. Todavia, exatamente devido aos resquícios de valores feudais em sua vida é o que o protagonista de *São Bernardo* é um característico representante da burguesia brasileira que se integrou organicamente à mesquinhez de uma sociedade semifeudal e que rejeitou, de modo definitivo, os valores democráticos e humanistas de em sua fase de ascensão revolucionária, nos países europeus hoje desenvolvidos. Na estrutura romanesca de *São Bernardo*, o protagonista é a representação – se virmos do ângulo de Madalena – do mundo mesquinho e vazio, da realidade cruel que “empurra” para o fracasso os ideais do “herói problemático” (Madalena). Por outro lado, também Paulo Honório é um “herói problemático”, porque os traços que moldam a sua

---

<sup>31</sup> Nélson Pereira Coutinho expõe a tese de que Madalena é uma personagem que tem um projeto socialista para o Brasil, representando uma saída política diferente, uma saída sociológica, humanista para o país, o que pode ser inferido devido à sua postura diante da realidade: ela quer alfabetizar os empregados da fazenda (é habilitada para isso) discute com as pessoas, troca idéias, questiona o autoritarismo do marido. In *Graciliano Ramos*. Graciliano Ramos (org. Sônia Brayner)

personalidade remetem a um sentido novo da existência, calcado no desejo de ambição levado ao extremo, fazendo com que ele se depare com o mundo estagnado – antes explorado pelos outros, tornou-se um ser abjeto.

A narrativa representa um mesmo personagem como elemento do mundo tradicional e “herói problemático”, o que tem suas origens na realidade brasileira, em sua peculiaridade em relação à peculiaridade européia. Essa singularidade decorre do caráter de mão dupla da burguesia nacional e o capitalismo nascente: quer representar um ícone do progresso, suscitando o inconformismo diante da estagnação anterior; porém, o sistema econômico iniciante em nossa terra – devido à sua fragilidade e à sua incompetência para organizar a sociedade – vê-se impelido a ter de conciliar o “velho”, as forças do atraso de séculos, e as forças renovadoras. Portanto, desde o seu início, o capitalismo no Brasil já mostra características de uma crise, o que faria com que houvesse, desde então, desdobramentos que transcenderiam os objetivos iniciais.

O capitalismo, que fora importado da Europa, aqui esbarra com estruturas arcaicas de um país que convivia ( e ainda convive) com as marcas de uma ex-colônia – escravidão, latifúndio, clientelismo. São “as idéias fora do lugar”.<sup>32</sup>

Se o herói do romance europeu da fase da solidificação da burguesia podia apoiar-se para sua luta contra o incultismo e o materialismo vulgar do mundo burguês vitorioso, com seus valores do humanismo individualista; aqui não tínhamos conhecimento sequer de traços desse humanismo. Mesmo a facção da burguesia nacional que aspirava galgar as trilhas mais satisfatórias do progresso, sitiada em sua pequena classe, vê-se obrigada a congraçar-se com a mesquinhez do pequeno mundo do

---

<sup>32</sup> Referimo-nos ao ensaio *As idéias fora do lugar* In SCHWARZ, Roberto, *Ao Vencedor as batatas*. op. cit. p. 9.

capitalismo iniciante, a restringir seu espaço ao ínfimo campo permitido pelo progresso vacilante e limitado.<sup>33</sup>

Dessa forma, no romance europeu do princípio do século XIX, temos um panorama muito diverso do nosso: aqui nossa pequena burguesia esbarra nas limitações de um país que trazia a marca indelével do atraso social.

Na obra de Graciliano Ramos, Paulo Honório, já no fim da narrativa, toma consciência de sua condição e conclui o quanto foram inúteis os seus esforços para conseguir o que tanto almejava:

“Coloquei-me acima de minha classe, creio que me levei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado(...) estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária forneceram a minha instrução, não me tornaram melhor do que eu era quando arrastava a peroba. Pelo menos naquele tempo não sonhava ser *o explorador feroz em que me transformei*(...) Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige (...) Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos (...) [Estes] esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo. Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades ruins.” (RAMOS: 1974, pp. 216-219) grifo nosso

Assim, Paulo Honório “paga” um preço muito alto por ter se colocado “acima” de sua classe e este tributo é a condenação a uma vida solitária e infeliz. Este foi o destino trágico ao qual não pôde escapar. Fazia-se necessário conviver com Madalena (com o outro), para que conhecesse a si mesmo e conseguisse enxergar-se com outros olhos a fim de que pudesse tomar consciência de seu próprio erro e tenta se redimir através da escrita. Madalena, por sua vez, ao sentir-se impotente diante das forças reacionárias que a cercam, põe fim à própria vida por não suportar mais o “peso” da fatalidade em que se transformou a sua existência; ela, ao contrário do marido, não quer se redimir, quer livrar-se da solidão e do autoritarismo, visto que, opõe-se, de forma

---

<sup>33</sup> Aqui fazemos referência a quem, não obstante pertencer à burguesia, buscava meios para transcender os princípios dessa classe.

radical, ao mundo de exploração e opressão, procurando um novo sentido para a existência, uma autêntica realização como pessoa, almeja viver numa sociedade mais justa.

Na tragédia grega, Édipo, para saber sua verdadeira identidade, precisava conhecer quem era realmente (o outro), o assassino de Laios; porém, o herói trágico seguia o que o destino, a *moira*, lhe reservara. A *hybris*, a marca da desmedida, do desequilíbrio, norteia o caminho equivocado por onde segue o herói.

Voltando à questão do “herói problemático”, podemos destacar que aqueles que pertenceram ao realismo francês do século XIX, ignoravam os valores que não diziam respeito à sua individualidade – focando assim o sentido de suas vidas e de sua luta contra o mundo alienado – centralizando-se apenas na realização pessoal. Na medida em que evolui a sociedade burguesa na Europa ocidental, com a solidificação do capitalismo, este individualismo é tomado, cada vez mais, por um materialismo vulgar, afastando-se desse modo da grandiosidade literária que ainda havia em Balzac e Sthendal – que criaram verdadeiros “heróis problemáticos”. Também no realismo russo, com Dostoiévski e Tolstói, vimos a criação de um novo “herói problemático”. O personagem procura a realização tentando integrar-se à comunidade, mas, devido à falta de objetivos concretos dessa coletividade, está fadado à derrota – podemos citar a trágica derrota do Príncipe Mishkin, em *O Idiota* e a impotência de Alieksiéi Karamázov, de *Os Irmãos Karamázov*, ambos de Dostoiévski.

Madalena é um “herói problemático” cuja impotência trágica advém de sua solidão, no entanto, uma solidão socialmente diferente da de Paulo Honório, pois decorre da não existência, na sociedade brasileira da época, de uma coletividade que possibilitaria a criação de um mundo novo, mais igualitário e não opressor. Sua solidão

procede de seu caráter pioneiro, do fato de ela ter entrevisto valores ocultos na classe social à que pertencia (classe média urbana). A tragédia de Madalena é a de quem se antecipa à história. Entretanto, ela não age como Padilha que acaba por se adequar à realidade vigente do mundo convencional. Moldou-se à realidade apenas momentaneamente e por uma questão de conveniência. Esta seria, para Madalena, uma autenticidade apenas parcial, o que, para ela, seria o mesmo que a inautenticidade.

Na ficção de Graciliano Ramos, Madalena é uma personagem portadora de uma utopia, e conseqüentemente, de uma esperança. Inicialmente alimenta uma ilusão (assim que se casa com Paulo Honório), o que se dissipa logo em seguida. Inclui-se a dimensão temporal na caracterização de sua problemática, o que não ocorre na problemática do herói trágico.

Quando a personagem toma consciência de como foi ilusória a sua busca de realização humana, opta por suicidar-se. No entanto, há uma evolução que a conduz da consciência ilusória à consciência de si mesma como personagem trágica.

Até mesmo nos personagens secundários, percebemos posturas características da classe a que pertencia Madalena. “Seu” Ribeiro representa o mundo patriarcal, o saudosismo da classe média rural, carregado de “boas intenções”, o feudo, o passado mais remoto, que foi substituído pelo capitalista Paulo Honório; Padilha, o indivíduo perdedor, recalçado, que mais tarde vai buscar o socialismo e Dona Glória, que representa o sacrifício de uma vida inteira pela família (a sobrinha), como modo de dar sentido à existência.

De forma dialética, dois conflitos estabelecem uma relação mútua: o primeiro, entre Paulo Honório e Madalena e o outro, entre as forças reacionárias e o progresso tal qual se apresentavam na realidade brasileira. A evolução do capitalismo no Brasil foi

desigual e contraditória, delimitando assim, peculiaridades nas discrepâncias humanas e sociais, o que fez com que coexistissem dois elementos no desenvolvimento da forma romanesca de *São Bernardo*. Em primeiro lugar, o “herói problemático” egoísta, característico do romance francês da primeira metade do Oitocentos - aqui podemos fazer referência, por exemplo, ao romance, *Ilusões perdidas*, de Balzac - e também o “herói problemático” que almeja alcançar valores igualitários, mesmo que de maneira abstrata e solitária, o que surgiu também com o realismo russo do século XIX.

Os dois personagens não conseguem fugir de seus destinos trágicos, estão, por vias bem diversas, fadados à tragédia. Ambos são vítimas de uma força cega, de uma fatalidade que os impele ao limite da desgraça.

#### 4.1.2.2 Figurações do trágico em *Angústia*

*Angústia*, romance construído num processo fragmentário em relação à forma, representa a dissolução de seu protagonista e pseudo-autor Luís da Silva, que está dividido em dois mundos: o rural dos pais e avós; e o urbano, em que o luta para sobreviver, dilui-se incessantemente diante do leitor, praticando um homicídio, com a ilusão de que poderia solucionar seu próprio problema e também o da sociedade.

O pseudo-autor narra num livro as agruras de sua vida, segurando-se em um frágil fio narrativo presente para que adentre profundamente em seu passado, lugar recôndito do desarranjo psicológico, histórico, social e político. O aspecto trágico insere-se na duplicidade da situação: de um lado, um homem sitiado em seus limites; de outro, o senso da ordem dentro do qual está inserido como um herói trágico.

O caráter do protagonista e a circunstância ficcional estão coadunados. Uma vida ruim para um homem amargo. “Vida de sururu”. A situação trágica impõe-se visto que o personagem está no limite e não numa circunstância do cotidiano. Decide-se a escrever o livro para contar sua vida, após ter cometido o crime, depois de sair de um profundo delírio. O momento da crise acontece fragmentado de modo análogo à consciência do homem que o vivencia.

Delineia-se o personagem, na medida em que se externa sua relação com o mundo. Reprimido ao longo da vida, tem de conviver com o mundo em que se sente sufocado. É nesse impasse que a obra traz detalhes realistas que ratificam as preocupações sociais. Em *Angústia*, o aspecto trágico dá-se no nível da história num incessante pressentimento de culpa cujas causas imediatas – crime passionai, compulsão para o homicídio – dissolvem-se em uma determinação antecipada do destino na mente doentia de Luís da Silva, cuja vida de repressões alimentou. Aqui os atos arbitrários dos deuses da tragédia grega ou uma alusão à metafísica são trocados por uma existência inconsciente em que os modelos de conduta são muito complexos.

O personagem faz um mergulho profundo em seu passado, num monólogo interior, evoca a memória pessoal e a memória humana, social. Assim, no romance há um cruzamento entre o psíquico e o cultural. Luís da Silva, homem humilhado e reprimido, percebe a sociedade onde vive em seus limites e este espaço-limite faz parte da construção do personagem ensimesmado e obsessivo, o que desencadeia a profunda crise em que imerge.

A questão do espaço torna-se fundamental por se tratar de um ser fragmentado, como: o quintal de sua casa, a visão da rua, do bar em que freqüenta, da casa, em detalhes alucinatórios. O passado reemerge também enfocando o espaço por meio de

evocações com o significado de morte e de destruição: o enterro do pai, as lições de natação – dadas com requinte de crueldade - no poço das pedras, o enforcamento de seu Evaristo, em seu casebre, o avô Trajano com a cobra enroscada no pescoço, no pátio da fazenda. Quadros expressionistas apresentam-se para o leitor. Estes quadros são a forma como o pseudo-autor capta o mundo.

Delimitado pelo tempo da consciência que “deforma” cada vez mais o personagem, na medida em que sua perturbação aumenta, o espaço de Luís da Silva, além de ser do passado e do presente, surge também numa outra categoria – um terceiro espaço - , o da consciência, que é o apoio da percepção.

A descrição dos valores pela consciência não traz a solução que o personagem tanto busca. Assim, os valores entram em conflito, análogos à forma romanesca que, no fim da narrativa, “reúne” todos os tempos numa intemporalidade. O espaço reduzido ao essencial, restringe o personagem a si mesmo.

“Mas no tempo não havia horas. (...) Certamente fazia uma semana que eu me estirava no colchão duro, longe de tudo. (...) E o dia estava dividido em quatro partes desiguais: uma parede, uma cama estreita, alguns metros de tijolo, outra parede.”(RAMOS: 1993, p. 218)

Retornando às origens do personagem, pertencente a uma sociedade rural decadente, vive em dois mundos ao mesmo tempo e não consegue identificar-se com nenhum deles. O passado, em que vivenciou a desagregação da família ruralista e o presente na cidade, em se sente confinado e para o qual não vê saída. Está mergulhado na dissolução até mesmo no próprio nome de família. Ele era “apenas” Luís da Silva, enquanto seu avô fora Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva e o pai, Camilo Pereira da Silva.



Tal como a funcionalidade dos crimes familiares do passado do personagem trágico grego, o conjunto de determinantes armazenados na memória de Luís da Silva e alinhados de modo ampliado na narrativa, é um ponto de referência que comanda e justifica seu destino. Na tragédia grega, Agamenon é morto por Clímnestra não somente porque serviu-se de um assassinato – a morte de Ismênia – para dar satisfação à sua altivez de guerreiro; mas principalmente porque é da família dos Átridas. A *moira* não permitirá que ele fique em paz até a morte e o desaparecimento de toda a sua estirpe amaldiçoada.

Preenchendo a lacuna deixada para a fatalidade, a complexidade familiar e cultural do personagem encaminha-o para o seu destino trágico e sem solução, previamente estabelecido por um conjunto de questões do qual é agente e paciente ao mesmo tempo.

A evocação quase ininterrupta de um passado marcado pela decadência cinge o personagem em motivações psicológicas e sociais que se unem num conjunto de fatores que gera e determina suas escolhas como ser humano. Ele não é livre e como tudo encontra-se “previamente” decidido, o personagem indiferente e passivo, permite ser abarcado por quaisquer situações, enveredando-se por caminhos sem saída. Como o personagem trágico, tem dentro de si um processo que o leva à destruição, neste caso, ao crime irremediável. No entanto, contrariamente ao que acontece na tragédia grega, é subjugado não pela ação, mas pela introspecção que o edifica como ser de ficção. Certas vezes Luís da Silva faz referência ao livro que conta a sua vida e o assassinato que cometeu.

Dessa forma, o momento presente é o momento da escrita, é a única atividade que se apresenta como “real”. Tudo está subjacente na consciência que reinterpreta,

revive. Ininterruptamente este pensamento dá forma a toda a lucidez no que concerne ao passado e o livro que redige reflete a presença do sofrimento que não cessa, da angústia sem controle, na procura de uma resposta que atenda o desejo de entender o mundo.

O personagem está em trânsito do meio rural para o espaço urbano e o conjunto de fatores econômicos que se juntam às condições psicológicas complexas de uma mente fragmentada, cercada por neuroses infantis e alimentada por revelações sociais deturpadas, formam um plano de difícil apreensão que direciona a intensidade de sua paixão e de sua (auto)destruição.

Em todos os seus relacionamentos afetivos ou sociais, a opressão está presente e se apresenta como um conflito de valores. Em tudo predomina a força do dinheiro e o sistema de mundo que ele gera. Isso aprisiona Luís da Silva numa tensão contínua, o que intensifica as contradições. Seus temores referem-se a dívidas e alugueis não quitados, à insegurança financeira e emocional gerada pelo relacionamento com Marina que acaba por trocá-lo por um amante que lhe possa oferecer sedas e perfumes e um pouco de luxo que tanto deseja. As misérias sofridas pelo personagem estão ligadas estritamente a sua impossibilidade de adequar-se à vida num mundo em que os valores econômicos imperam.

Essa tensão exacerbada, que gira em torno de um complexo econômico e cultural, direciona a ação do personagem para que ele assuma uma dimensão ética, porque condicionada por um conjunto de valores conflitantes com os da sociedade.

Assim, joga-se tragicamente numa trajetória de (auto)destruição em que o assassinato de Julião Tavares é entrevisto como a única e irremediável solução. Sua consciência fragmentada, cujos elementos estão todos veiculados, encaminha para a necessidade premente de um desfecho em que não há liberdade de opção.

O clima de angústia e de alucinação predomina desde o começo do romance, o que determina a participação de Luís da Silva nesse processo intensificado, principalmente por ser o personagem o foco narrativo. Desse modo, substitui-se o sentimento humano de vitalidade que caminha para o conflito trágico por circunstâncias psicológicas que engendram e até mesmo adiantam no seu imaginário a derrocada da vida e o homicídio.

“(...) o *background* psicológico e social (...) são a base não apenas semântica mas também formal das soluções estéticas desse romance. Entretanto, é justamente no silêncio do texto que se encontra sua contestação e afirmação de valores positivos. Visão pessimista que se abre à meditação.” (BRAYNER: 1973, p.211)

Ao destacarmos a figura de Julião Tavares, percebemos que ele é o símbolo da exploração e da prepotência, de toda a opressão sofrida por Luís da Silva: nível social, afetivo, psicológico, financeiro. Tudo isso é englobado em características que o delineiam de modo extremamente negativo.

“Era um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor. (...) Linguagem arrevesada, muitos adjetivos, pensamento nenhum. Conheci esse *monstro* numa festa de arte no Instituto Histórico. (...) Esse Julião, literato e bacharel (...) tinha os dentes miúdos, afiados e devia ser um *rato*, como o pai.” (RAMOS: 1993, pp. 43-44) grifo nosso

O desejo que se transforma em necessidade de destruir o outro nasce como um processo de catarse, uma punição para toda a opressão sofrida e a vingança, o auge do ato de extirpar quem representava tudo de ruim que poderia haver na sociedade.

Deste momento em diante, o desejo de morte torna-se uma visualização alucinante, uma obsessão, com traços ritualísticos. O personagem é direcionado a um caminho sem volta – induzido pela aceitação e pela necessidade de um desejo

racionalizado – no cumprimento de uma *harmatia* trágica. Seu crime é a ratificação de um passado e de um presente. A purgação vislumbrada é apenas individual. O personagem não está representando uma revolta coletiva, um grupo de pessoas que reivindicam alguma coisa, mas tão somente a si mesmo, em seu estado pessoal. É essa ação solitária, individual e a mudança vã de destino que dão a Luís da Silva dimensões trágicas no âmbito da ficção moderna.

Na concepção aristotélica, o *pathos* de sofrimento que faz chegar ao conhecimento – *agnorisis* - é recorrente em todo o romance e denomina-se angústia, termo moderno criado pela psicanálise freudiana. Aqui o “conhecimento” representa a dor angustiante, embora o ato do personagem seja inútil, visto que conclui que aquele homicídio de nada valeu no que concerne à mudança de uma situação com abrangência muito maior do que ele podia enxergar.

A catarse esperada dá-se na hora do enforcamento de Julião Tavares, momento que concentra todos os desencontros e misérias sofridas pelo personagem. No entanto, o próprio Luís da Silva chega à constatação de que tudo fora em vão. “Apertei os queixos, mas as castanholas permaneceram, e veio-me a certeza de que me havia tornado velho e impotente.- Inútil, tudo inútil” (RAMOS: 1993,p.193)

Tudo o que consegue é mergulhar profundamente no desespero e no medo.

A *agnorisis* final proporciona ao conflito trágico um sentido de universalidade e uma intimidação ao leitor: Luís da Silva pode ser qualquer um de nós. É um caminho sem volta no qual a estrutura romanesca sustenta-se, representando momentos de fragmentação da mente através do emprego dos recursos do fluxo de consciência.

A narrativa sai do tempo cronológico e adentra no tempo da consciência, o que faz com que o personagem percorra um caminho sem saída. O herói trágico de Sófocles

está num embate com as potências da vida calcado nas forças que busca em seu próprio interior. Assim é construída a sua personalidade. Ao contrário, Luís da Silva não será dominado por essa nobreza na luta e na queda. O personagem mostra sua fraqueza, sua impotência e sua desagregação. O elemento trágico que está presente é a afirmação dessas negativas.

“Eu e Julião Tavares éramos umas excrescências miseráveis (...)  
- Luís da Silva, Julião Tavares, isso não vale nada. Sujeitos úteis morrem de morte violenta ou acabam-se nas prisões. Não faz mal que vocês desapareçam. Propriamente, vocês nunca viveram.”(RAMOS: 1999, pp.196-197)

A introspecção predomina e a solidão se instala no terror suscitado pelo conhecimento das impossibilidades e da alienação.

Assim, os protagonistas de *São Bernardo* e de *Angústia* de Graciliano Ramos, apresentam-se mergulhados na solidão, no isolamento. É pintado o drama do ser humano moderno: solidão, errância, incompreensão. A vida é uma corrente cujos elos se repetem sempre iguais, numa fatalidade aceita. Vítimas da incompreensão e de um destino “pré-traçado”, são presas fatais da solidão. Solitários com suas almas, cujos anseios não encontram respostas nos outros, ficam isolados entre si e não se comunicam, o que faz com que não se sintam realizados como seres humanos. Dentro do *eu* de cada um está o seu segredo e no seu isolamento, emergem os impulsos ruins, negativos, que também crescem a ponto de agigantar-se e de destruírem tudo, levados pela visão trágica de que a obra está imbuída.

Paulo Honório e Luís da Silva, sob o peso de circunstâncias bastante diversas, tornam-se caminhanteres à procura de suas próprias sombras, visto que toda a tragédia em

que se transformam suas vidas têm origem em si mesmos e que também neles continua germinando.

A vida transformou-se num perene ato doloroso, expiação sem igual de uma culpa imputada, não pelos deuses – como no caso do herói trágico da Grécia antiga – mas pelos juízes da consciência que os intimidam e os acossam inexoravelmente.

## **Conclusão:**

*Um dos principais temas do interior do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade.*

( BAKHTIN: 2002, p. 426)

*Meninos, rapazes, homens, mulheres, pobres, ricos, miseráveis, inteligentes, cultos, ignorantes – todos obedecem a uma fatalidade cega e má. Vontade obscura de viver, mais forte nuns que noutros, que os leva a caminhos pré-traçados pelo peso do meio social, físico, doméstico. A vida é um mecanismo de negações em que procuramos atenuar o peso inevitável dessas fatalidades: e parecemos ridículos, maus, inconseqüentes. Às vezes somos fortes e pensamos esmagar a vida, na realidade, esmagamos apenas os outros homens e acabamos esmagados por ela. Nada tem sentido, porque no fundo de tudo há uma semente corruptora, que contamina os atos e os desvirtua em meras aparências. (CANDIDO: 1992, contracapa )*  
grifo nosso

*Graciliano Ramos, de todos os autores modernistas, foi o único que não esteve comprometido com o projeto de modernização no Brasil, todos tinham uma mente desenvolvimentista, em todos a necessidade de atualização era capital e todos queriam fazer com que o Brasil entrasse na História, e numa história que seria pura industrialização (...) o problema básico do Modernismo ou do desenvolvimentismo, para Jorge Amado como para Glauber Rocha, era a questão da eliminação no atraso na sociedade brasileira(...)*  
(SANTIAGO: 1987, p.422)

Nas grandes nações européias, a partir do século XVII, aconteceram muitas transformações sociais, culturais e intelectuais que deixaram traços profundos naquelas sociedades, tendo como projeto cultural, inicialmente, o Iluminismo – quando atinge seu ápice – e, posteriormente, o desenvolvimento do capitalismo e depois do comunismo, processo que Bauman (1999) denomina modernidade.

No século XIX, com os Estados Nacionais, com o fortalecimento de organizações do capital, com a ampliação das áreas industriais e desenvolvimento dos

meios de comunicação, a modernização ganha impulso grandioso. Esse processo – que no século XX atingirá o mundo todo de forma acelerada – desenvolver-se-á sem que haja a preocupação com as conseqüências que traria à vida de todos os seres humanos em seu cotidiano.

O espírito moderno reproduziu-se na arte e nas idéias européias e, como não poderia deixar de ser, também aqui no Brasil, nação periférica – com sua herança colonial e escravocrata – que ainda não estava preparada para absorver os traços modernos tal qual os países europeus. Por isso sofreu as conseqüências que uma ex-colônia teria de suportar.

Como a arte literária brasileira recebia fortes ecos das idéias européias, nossa literatura, já no século XIX, queria firmar-se como moderna, questionando os valores da colonização européia com o Romantismo.

Também no mesmo século, a reflexão machadiana vem, com ironia e sarcasmo, criticar a presunção de progresso de nossas elites, e mostrar o quanto era superficial a nossa “modernidade”. Evidentemente, o regime escravocrata e a relação perversa do favor (SCHWARZ: 2007) nada tinham do *espírito moderno* a que a classe senhorial tanto aspirava. Mesmo com a abolição da escravatura(1888), o Brasil não poderia adequar-se tão rapidamente aos novos padrões de competição já em voga a todo vapor na Europa.

No século XX, a nossa literatura quis romper com os padrões do Oitocentos. Nasce o Modernismo brasileiro, tendo como movimento catalizador, a Semana de Arte Moderna (1922).

Após um período de forte efervescência não só literária, mas também na arte em geral, o Modernismo literário adentra por outros caminhos na década seguinte, com o



Romance de trinta, o nosso “romance social”, em que destacamos o escritor Graciliano Ramos, cuja escrita não compactua com o projeto de modernização realizado de forma abrupta e incoerente. Nesse contexto, os romances *São Bernardo* e *Angústia* sobressaem-se por mostrarem como a escritura do Velho Graça não vê com bons olhos o progresso que só beneficia as elites.

“Ríspido”, “seco” e “pessimista”, no dizer de muitos estudiosos de sua obra, em especial, nos romances mencionados, tematiza a dor e a solidão trágica do homem moderno que quer conquistar tudo e no fim vê-se derrotado e abandonado por todos ou daquele que luta desesperadamente para viver com um mínimo de dignidade e não consegue. Os personagens, que “obedecem a uma fatalidade cega e má”, vêm-se sem saída, diante de um mundo que promete realização e que dá como retorno, a angústia e o desalento.

Daí visão trágica que perpassa a escritura de Graciliano Ramos. Se fizermos um percurso por sua obra, perceberemos imediatamente que ali estão vivos os sentimentos de solidão trágica. O mundo que a escritura do Velho Graça nos oferece é hostil e suas personagens angustiadas são seres que vivem sob o peso da fatalidade cega em suas vidas.

“Os seres deste mundo de ficção (...) – um dos mais impressionantes, sobretudo pela construção literária e pelo senso artístico, em toda a literatura brasileira – são em geral desgraçados, criaturas em desencontro com o destino, humilhadas destruídas. (...) Nenhuma salvação, nenhum socorro virá do exterior. Os personagens estão entregues aos seus próprios destinos.” (LINS:1947, p. 137)

As personagens nos oferecem um mundo complexo colocado em cena em que se despem as galerias do espírito humano. A obra nos apresenta a realidade filtrada

pelas fissuras dessas galerias, o que vem ocorrendo na ficção universal, na arte contemporânea.

Há que se destacar também na obra de Graciliano Ramos, o tema da dolorosa descoberta de si mesmo e do outro. Isso não será algo positivo, mas uma asfixiante e absoluta convicção de que a comunhão de coexistência é impossível. Ou vencemos ou somos vencidos pelo outro. Nesse caminho de descoberta, os personagens são esmagados, pouco a pouco, num embate desigual.

Paradoxalmente, a vida social que chama à convivência, engendra a luta e a dor. Luta pelo poder, pela riqueza, pelo amor, luta em que o fraco é vencido pelo mais forte. Portanto, como não confia no outro e nele não pode apoiar-se – o que faz suscitar seus impulsos negativos – os personagens que a escritura de Graciliano nos apresenta, são presos ao seu isolamento como a um destino do qual não conseguem se desvencilhar. A solidão em que vivem, nascem quase sempre do processo de rejeição afetiva de que são vítimas, da infância sem amor; o que faz com que lutem pela própria afirmação e não se sintam inseridos no meio que os cerca.

Em *São Bernardo*, Paulo Honório – personalidade enérgica, complexa e dominadora – subjuga tudo e todos que encontra em seu caminho, com uma vontade onipotente. De uma vida dura e miserável nos primeiros anos de vida, passa a senhor absoluto do mundo que ele próprio construiu: a fazenda São Bernardo, com suas terras, animais e homens; não sem travar ao longo da vida uma luta titânica, passando por cima de tudo o que, de alguma forma, lhe fazia oposição. Aparentemente sai vitorioso em sua luta com a vida. Entretanto, não obstante transformar-se num homem poderoso, não consegue fugir de seu destino trágico: a solidão completa e a derrota na luta pela realização humana. Havia nele uma necessidade de conhecer o Outro, ainda que fosse

para anulá-lo ou até mesmo destruí-lo. Paradoxalmente é vencedor e um perdedor. Na ânsia de lutar para erguer-se como homem, como indivíduo, que quer conquistar bens e tornar-se poderoso, acaba por terminar só como começou e destrói até mesmo a única oportunidade concreta que a vida havia lhe dado para realizar-se como ser humano: a relação com Madalena. A visão de mundo, juntamente com a ternura e a sensibilidade dessa mulher, abalaram o universo tosco e egoísta em que, até então se instalara Paulo Honório. Abre-se uma nova perspectiva em sua vida. Porém, forças cegas e não controláveis pela razão, seguem seu ritmo em seu trabalho avassalador, levando-o a uma atitude violenta e autoritária contra aquela sensibilidade que o atraía, forçando-o a aniquilar Madalena.

Nem mesmo o personagem consegue compreender as razões pelas quais é conduzido, todavia, dentro de sua mente aturdida, percebe que há uma fatalidade que norteia os acontecimentos, força contra a qual, ele nada pode fazer. “Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu.”(RAMOS:1974, p. 221)

Desse modo, aquele mundo edificado por Paulo Honório de modo tão enérgico e autoritário, é desconstruído e o personagem, mergulhado na mais absoluta solidão, externa o seu lamento:

“ A vela está quase a extinguir-se (...) Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão. É horrível! Se aparecesse alguém ... Estão todos dormindo. Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria! Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes!” (RAMOS, p. 222)

Aqui fica evidente o estado de total isolamento a que se viu limitado o “poderoso” Paulo Honório. A solidão interior e o isolamento do Outro – também a solidão exterior, sem ruídos na casa, todos a dormir, nem mesmo ouve o choro do filho – levam-no a não estabelecer nem um elo, mesmo que sutil, entre ele e o mundo exterior (fora de si mesmo).

Em *Angústia*, Luís da Silva adentra num embate interno e tenta desesperadamente do isolamento a que foi submetido, mas nada consegue. Mais uma vez, como acontece com o protagonista de *São Bernardo*, forças cegas o conduzirão a um destino trágico do qual não pode se desvencilhar.

Este personagem é fruto de um meio rude, bruto e grosseiro. É presa fácil de um mundo mesquinho e medíocre em que a miséria e a ignorância impõem-se como obstáculos intransponíveis para separar os homens. É um homem extremamente solitário, mesmo quando está no meio de outros.

“Quanto mais me vejo rodeado mais me isolo e entristeço. Quero recolher-me, afastar-me daqueles estranhos que não compreendo (...) A multidão é hostil e terrível. Raramente percebo qualquer coisa que se relacione comigo.” (RAMOS: 1993, p. 129)

Luís da Silva, assim como Paulo Honório, também entrevê, em certo momento de sua vida, a oportunidade de encontrar-se com o Outro, no caso, Marina. Tenta desesperadamente alcançar o que deseja, mas não se sai bem na busca de seu objetivo. Iludiu-se, criando expectativas em relação à Marina, que não correspondiam à realidade. A princípio, idealizara a figura dessa mulher, com quem iniciaria uma nova vida, seria a evasão da solidão; entretanto, pouco tempo depois conheceu a dura e mesquinha realidade. Entre o personagem e o seu sonho, interpôs-se um abismo, de uma

profundeza inimaginável, de descontentamento e estupefação: “Aquilo viera pouco a pouco, sem a gente sentir. Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela.”(RAMOS,p. 67)

Essa experiência vã de buscar construir uma relação com o Outro só conseguiu aumentar sua solidão e ele prosseguiu vivendo em meio aos espectros que a memória lhe trazia. . Se não tivessem “cedido” à ilusão e ao desejo de se comunicarem e realizarem-se como ser humano, nada teria acontecido.

No que diz respeito a *São Bernardo* e *Angústia*, podemos dizer que a vida em que levavam, numa sociedade injusta e desigual,” faz com que Luís da Silva e Paulo Honório tornem-se homens amargos e revoltados contra tudo e contra todos, e, conseqüentemente, predestinados à solidão e à angústia, cujo desfecho é uma tragédia social e pessoal, o que faz com que possamos vê-los como personagens trágicos, não mais o trágico de outrora, o da Grécia antiga, que não tinha consciência de seus erros e cuja vida era “manipulada” pelos deuses, mas personagens cujos destinos estão determinados pelo contexto histórico, político e cultural de uma modernização implantada de forma perversa em que apenas as elites puderam usufruir os benefícios trazidos pelo progresso, alijando assim, a maioria da população.

**Bibliografia:**

**Literária:**

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 41ª edição. São Paulo: Record, 1993.

\_\_\_\_\_ *Caetés*. 11ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.

\_\_\_\_\_ *Infância*. 28ª edição. Rio de Janeiro: 1993.

\_\_\_\_\_ *Memórias do cárcere*. 37ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2001. Volumes 1 e 2.

\_\_\_\_\_ *São Bernardo*. 22ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

\_\_\_\_\_ *Vidas secas*. 83ª edição. São Paulo: Record, 2001.

**Teórica e Geral:**

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

ANDRADE, Mario. *Macunaíma* – o herói sem nenhum caráter. Texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas LTDA,1997.

ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar – Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix,1997.

AUERBACH, Erich. *Mimeses – A representação da realidade na literatura ocidental*. Coleção Estudos. Dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Tradução: Aurora F. Bernardine *et al.* São Paulo: Annablume – HUCITEC, 2002.

BASTOS, Hermenegildo José de. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. *A modernidade do romance*. In PROENÇA FILHO, Domício (org.) *O livro do seminário*. São Paulo: L R Editores LTDA, 1982.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEZERRA, Paulo. *Nas sendas de Crime e Castigo*. In DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1993.

BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos e o romance trágico*. In BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1973.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado. A metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1ª edição, 1999.



CAMPOS, Haroldo de. *Miramar na mira*. In ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. *Memórias sentimentais de João Miramar – Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

\_\_\_\_\_ *Serafim: um grande não-livro* In ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. *Memórias sentimentais de João Miramar – Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Companhia Editora Nacional, 1987.

\_\_\_\_\_ *Ficção e confissão. Ensaio sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_ *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997, v. 1.

\_\_\_\_\_ *Literatura e sociedade – Estudos de Teoria e História Literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

\_\_\_\_\_ *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas – FFLCH/USP, 2002.

CARIELLO, Rafael. *Desapareceu a perspectiva de um progresso que torne o país decente*. Entrevista concedida por Roberto Schwarz. São Paulo: Folha de São Paulo, *Ilustrada*, 11 de agosto de 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. *Visão de Graciliano Ramos*. In RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 41ª edição. São Paulo: 1993.

\_\_\_\_\_ *Fausto, hoje*. In GOETHE, Johann W. *Fausto*. Tradução e notas de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo* (Uma interpretação de *Angústia*, de Graciliano Ramos). São Paulo: Editora Ática, 1983.

COELHO, Nelly Novaes. *Solidão e luta em Graciliano*. In BRAYNER, Sônia. (org.) *Graciliano Ramos*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965.

COUTINHO, Carlos Néilson. *Graciliano Ramos*. In BRAYNER, Sônia. (org.) *Graciliano Ramos*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965.

DEMÉTRIO, Matildes. *Graciliano Ramos: testemunho e ficção no país do atraso*. Curso do Programa de Pós-Graduação em Letras. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

\_\_\_\_\_ *O idiota*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_ *Os irmãos Karamázov*. Tradução: Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

EL-JAICK, Sylmar Lannes. *São Bernardo e Vidas Secas: indivíduo, modernização e história*. In: HELENA, Lúcia. (org.) *Nação-Invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contra Capa/CNPq, 2004.

\_\_\_\_\_ *Graciliano Ramos: a narrativa social como reflexão*. Tese de doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

ESPÍNOLA, Adriano. *Território de inventos*. In *Revista EntreLivros*. São Paulo: Duetto Editorial, novembro/06, pp. 52-54.

FARIA, Octavio de. *Graciliano Ramos e o sentido do humano* In RAMOS, Graciliano. *Infância*. 28ª edição. Rio de Janeiro: 1993.

GARBUGLIO, José Carlos *et all.* (orgs.) *Graciliano Ramos*. Antologia & estudos. São Paulo: Editora Ática, 1987.

GOETHE, Johann W. *Fausto*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

HELENA, Lúcia. *A Tragédia grega*. In HELENA, Lúcia. *Escrita e poder*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra/Pró-Memória, 1985.

\_\_\_\_\_ *Fabulações sobre a identidade brasileira – Reflexões em torno do Modernismo*. In *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, janeiro-dezembro/2006, p. 94.

\_\_\_\_\_ *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

\_\_\_\_\_ *O cascalho e a rica terra: o Brasil na dialética da ambigüidade*. In: *Revista Gragoatá*, nº 10. Niterói: EDUFF, 2001.

\_\_\_\_\_ *O coração grosso: migração das almas e dos sentidos*. In: *ALCEU – Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v. 1, nº 2. Rio de Janeiro: PUC, jan./jun, 2001.

\_\_\_\_\_ *O drama ilimitado e autodefinição da ficção*. In Matraga: Revista do Programa em Pós-graduação em Letras/ UERJ, ano 12, n° 17. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2005.

HOBBSAWM, Erich J. Introdução. In HOBBSAWM, Erich J. *A era dos impérios*. Tradução: Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A., 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou que é fictício no texto ficcional. In LIMA, Luís Costa. (org.) *Teoria Literária e suas Fontes*. V.2 Tradução: Heidrum Krieger Olinto e Luís Costa Lima. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves S.A, 1983.

KAFKA, Franz. *A metamorfose. O veredicto*. Tradução: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

\_\_\_\_\_ *O processo*. Tradução: Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2005.

LAFETÁ, João Luís. *O mundo à revelia*. In RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 22ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

LAJOLO, Marisa. *O Romance que vem inaugurar os tempos modernos*. In ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD,1991.

LESKY, Albin. *A Tragédia grega*. Tradução: J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva,1996.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34,2003.

MARTINS, Wilson. *Graciliano Ramos, o Cristo e o grande inquisidor*. In RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 11ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

MORAES, Dênis. *Um golpe na alienação*. In MORAES, Denis. *O Velho Graça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

MOURÃO, Rui. *A estratégia narrativa de São Bernardo*. In BRAYNER, Sônia. (org.) *Graciliano Ramos*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965.

NUNES, Benedito. *Reflexões sobre o moderno romance brasileiro*. In PROENÇA FILHO, Domício (org.) *O Livro do seminário*. São Paulo: L R Editores LTDA, 1982.

PINTO, Manuel da Costa. *Os cárceres da linguagem*. In Revista *Cult* – Revista Brasileira de Literatura. São Paulo: Lemos Editorial, janeiro/2001, pp. 44-51.

\_\_\_\_\_ *Subterrâneo expressionista*. In Revista *EntreLivros*. São Paulo: Duetto Editorial, novembro/06, pp. 56-58.

PIETRANI, Anélia Montechiari. *Experiência (do) limite: Ana Cristina César e Sylvia Plath entre escritos e vividos*. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense, 2005.

PÓLVORA, Hélio. *Retorno a Graciliano*. In BRAYNER, Sônia. (org.) *Graciliano Ramos*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965.

RAMOS, Graciliano. Entrevista concedida em 1948. Site oficial do Escritor. [www.gracilianoramos.com.br](http://www.gracilianoramos.com.br). Acesso em 15/05/2007.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 197

\_\_\_\_\_ *Prefácio com perguntas*. In OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à Razão Dualista. O Ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_ *Um mestre na periferia do capitalismo* – Machado de Assis. 4ª edição. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_ *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_ *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SODRÉ, Nélon Werneck. *Prefácio*. In RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: 2001, v. 1.

ROUANET, Sérgio Paulo. *A crise da ilustração*. In ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *Prefácio da edição brasileira*. In LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: 1996.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*  
Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: 2001.



\_\_\_\_\_ *As origens do pensamento grego*. Tradução: Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

\_\_\_\_\_ VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado [et al]. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Trad. Mário Pontes. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1997.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)