



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
FACULDADE UnB PLANALTINA – FUP
LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO DO CAMPO – LEdoC

**O lugar de Graciliano Ramos na formação de uma literatura
realista: análise do conto “Um Ladrão”**

Elizângela Santana dos Santos

Planaltina

2016

Elizângela Santana dos Santos

**O lugar de Graciliano Ramos na formação de uma literatura
realista: análise do conto “Um Ladrão”**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Educação do Campo – LEdoC, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciada em Educação do Campo, com habilitação na área de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Bernard Herman Hess

Planaltina

2016

Elizângela Santana dos Santos

**O lugar de Graciliano Ramos na formação de uma literatura
realista: análise do conto “Um Ladrão”**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Educação do Campo – LEdoC, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciada em Educação do Campo, com habilitação na área de Linguagens.

Aprovada em 27/01/2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Ana Laura Dos Reis Correa (UNB/TEL)

Edvaldo A. Bergamo (UNB/TEL)

DEDICATÓRIA

A Deus, a minha família, aos professores,
colegas e amigos.

AGRADECIMENTOS

É como muito prazer que me dedico às linhas deste escrito. Confesso que uma alegria se instaurou em mim neste exato momento; percorrendo todo o meu corpo e a minha alma. O sentimento de satisfação de poder contribuir para a compreensão da realidade histórica brasileira, mediante a Literatura, chega às vezes ser inenarrável, porém, bastante recompensador.

A caminhada ao longo desta pesquisa foi árdua, porém, tive o prazer de dividir os pesares com alguns sujeitos, e por isso, merecem meus sinceros agradecimentos neste trabalho.

Agradeço primeiramente a Deus pela graça, pois, sem ele nada seria possível.

Em nome dos meus pais, Elizânia Rodrigues dos Santos e Manoel Santana da Silva e dos meus irmãos, Debora Santana dos Santos e Eduardo Santana dos Santos, agradeço imensamente minha família pelo apoio incondicional.

Agradeço às minhas amigas Edinéia Brito, Suzana Fernandes, Maria Helena Serafim, Tállyta Abrantes e aos meus amigos Emerson Nunes, Leonardo Fernandes, Igor Bernardes e Diego Correa, e aos demais, pela paciência e compreensão da minha ausência em alguns momentos, a fim de concluir este trabalho. Além disso, pelo companheirismo nas horas difíceis, e pelo imenso carinho, que muitas vezes supriu a falta e o vazio que eu sentia de casa, contribuindo na concretização da ideia de que somos uma família.

Agradeço também ao Prof. Dr. Bernard Hess, pela dedicação e paciência em me orientar.

E, por fim, agradeço a todos os colegas da turma Chico Mendes e professores da LEdoC que, dentro de suas especificidades, contribuíram para a conclusão deste trabalho.

“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 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)

RESUMO:

O presente trabalho tem como objetivo geral fazer um amplo levantamento bibliográfico do processo formativo da literatura brasileira e, dentro desta, do realismo no romance de 1930, em particular, da narrativa de Graciliano Ramos. A partir desse levantamento, trata-se de analisar os elementos constitutivos da formação da literatura brasileira, focalizando as contribuições de Graciliano Ramos para a compreensão do realismo como método de interpretação da realidade histórica brasileira, tendo como ponto de partida o conto “Um Ladrão”. O presente trabalho fará o levantamento de textos literários e críticos de autores como Machado de Assis (1994), Hermenegildo Bastos (2016), Antonio Candido (1997, 2000, 2004), Graciliano Ramos (1970), Celso Frederico (2013), Luís Gonçalves Bueno de Camargo (2001), João Luiz Lafetá (2004), Georg Lukács (2000).

Palavras-chaves: Sistema Literário. Literatura brasileira e universal. Realismo. Graciliano Ramos. Conto “Um Ladrão”.

ABSTRACT:

The present work has, as general scope, make an ample bibliographical survey of the formative process of the brazilian literature and, within this one, of the realism in the novel of 1930, in particular, of the narrative of Graciliano Ramos. From this survey, it is a matter of analyzing the constitutive elements of brazilian literature reformation, focusing on the contributions of Graciliano Ramos to the comprehension of realism as a method of interpreting brazilian historical reality, starting with the story "A Thief". The present work uses as references the theoretical and critical researches of Hermenegildo Bastos (2016), Antonio Candido (1997, 2000, 2004), Graciliano Ramos (1970), Celso Frederico (2013), and Machado de Assis (1994) Luís Gonçalves Bueno de Camargo (2001), João Luiz Lafetá (2004) and Georg Lukács (2000).

Keywords: Literary system. Brazilian literature and universal. Realism. Graciliano Ramos. The tale "A Thief".

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I- A FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA IMPULSIONADA PELO INSTINTO DE NACIONALIDADE.....	13
1.1 A relação do contexto histórico do Brasil com a iniciação da literatura brasileira.....	15
1.2 Identificando as semelhanças e especificidades da literatura brasileira em relação à universal.....	17
CAPÍTULO II – O REALISMO INTRÍNSECO À LITERATURA DE GRACILIANO RAMOS.....	27
2.1 A realidade e seu método de interpretação: o realismo.....	27
2.2 O lugar de Graciliano Ramos na literatura brasileira e no romance de 30.....	32
CAPÍTULO III – ANÁLISE DO CONTO “UM LADRÃO”: UMA LEITURA PARTICULAR.....	49
3.1 A luta das contradições internas e externas <i>do</i> e <i>no</i> mundo como unidade da vida.....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	68

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo geral delinear as contribuições de Graciliano Ramos para o ressurgimento do realismo na literatura brasileira da geração de 1930. Literatura esta resultante da síntese de tendências particulares e da literatura universal. Por haver uma analogia entre as duas tendências, convém analisar aqui o processo dialético em que decorreu a formação de uma literatura cosmopolita continuada, mas que também originou uma ruptura nesse sistema literário, no caso, no processo de formação.

O sistema literário brasileiro, por ser uma síntese das tendências universais e particulares, com o passar dos anos sofreu inúmeras mudanças, tanto na forma quanto no conteúdo. Começou como documento de descoberta, depois se tornou documento de interpretação, narrando a realidade histórica brasileira em movimento, dando um caráter desmistificador e realista às produções literárias. Teve também, como função, o autoconhecimento do desenvolvimento da humanidade. Sendo assim, as obras literárias passaram a colocar em evidências fatos que permaneciam escamoteados, mas que servem de embasamento para a compreensão das bases sócio-políticas e econômicas da sociedade atual, historicamente construída. Para compreender em que sentido as novas produções literárias ganharam um estilo desmistificador e realista, é imprescindível que realizemos um estudo abordando a fase literária em que essas produções ganharam uma nova estética. Também é de suma importância um estudo que aborde a literatura de Graciliano Ramos, já que ele foi um pioneiro na construção dessa nova fase literária, com formas e temas inovadores, retratando a vida social.

Partimos da concepção de que a literatura brasileira possui a tendência de um processo dialético e histórico para analisar a realidade, ou seja, a representação da realidade, abrangendo o seu âmbito local no contexto universal, através do tempo histórico, permitindo uma reflexão sobre a vida social em sua processualidade.

Este trabalho justifica-se pelo fato de existirem alguns escritos sobre a temática baseados em uma “visão romântica” dos acontecimentos que sucederam para a formação de uma literatura com características particulares e semelhantes em relação à literatura cosmopolita. Em outras palavras, apesar de existirem diversas obras que abordam o surgimento da nossa literatura, há um fator limitante nos seus conteúdos, devido ao fato de alguns escritores enveredarem, em sua pesquisa, por uma linha de raciocínio baseada em uma visão “metafísica” dos acontecimentos. Precisamente, alguns autores isolaram os acontecimentos em dimensões estanques (cultural, ambiental, social e econômica) para tentar explicar um contexto em que se deu o surgimento da literatura brasileira, não levando em consideração sua totalidade, o que resultou em uma leitura superficial, desrespeitando o processo dinâmico de sua formação. Tais reflexões vêm ao encontro das afirmações, feitas por Antonio Candido, na apresentação no seu livro “Iniciação à Literatura Brasileira”, em que o crítico ressalta que:

A história da nossa literatura tem sido estudada de várias maneiras. A mais antiga é a que a encara como aquisição progressiva de consciência da realidade do país associada ao sentimento nacional. Outros a vêem como transposição das sucessivas modas literárias do Ocidente da Europa, sua matriz cultural. Nem faltou quem a visse em correlação com a economia e os fatos históricos propriamente ditos, preferindo encará-la como sucessão aleatória de autores e tendências. (CANDIDO, 2004, p.1).

Por acreditarmos que uma pesquisa sobre o desenvolvimento da literatura brasileira deva focar todas as suas dimensões, julgamos ser imprescindível um estudo que aborde os aspectos que envolveram sua formação, através de um trabalho de análise fundamentada na perspectiva histórico-crítica, o que implica a convicção de que o ponto de vista histórico é uma das maneiras mais autênticas de estudar a literatura, aludindo às obras como uma unidade que se articula no tempo. Este trabalho, assim, procura estudar o fenômeno literário de modo mais expressivo e completo possível, não só examinando o sentido de uma conjuntura cultural, mas de modo a articular um movimento amplo e constante entre o geral e o particular.

Para isso, é de suma importância que abordemos os aspectos predominantes e decisivos de um método, em que o caráter realístico adquiriu importância nas

produções literárias, movido pela tomada de consciência de alguns autores ao encontrar no “realismo” o caminho para a reprodução e interpretação da realidade.

Todavia, a nossa linha de raciocínio não irá se contrapor totalmente aos livros da história literária, mas procuramos mostrar que a literatura brasileira está sujeita a um processo dialético de integração da realidade local e de uma releitura da estética literária universal.

Tendo como pressuposto o fato de que a literatura é um reflexo e uma figuração essencial dos processos históricos, ao fazermos um panorama do surgimento da literatura brasileira por meio de um trabalho de análise fundamentada na perspectiva histórico-crítica, indubitavelmente, estamos contribuindo para a compreensão da realidade histórica brasileira, mediante a literatura. Dessa maneira, a relevância desse trabalho está diretamente ligada à intenção de enfatizar que a Literatura é um dos caminhos para a compreensão dialética da vida, quando se estabelece um diálogo com a realidade. Nesse sentido, esta pesquisa quer, antes de qualquer outro objetivo, contribuir para a construção de um material crítico-literário que possa ser usado em diversos âmbitos da vida escolar e acadêmica, possibilitando, além de um acúmulo de informações sobre a literatura brasileira, o despertar de uma consciência política, dos sujeitos que tenham a possibilidade de ter contato com este material, a respeito da luta das contradições internas e externas *do e no mundo*, através do coletivo de relações.

Para a realização deste trabalho usamos a seguinte metodologia: pesquisa bibliográfica, por se tratar eminentemente de um trabalho de pesquisa, análise e interpretação bibliográfica, ou seja, estudo fundamentado em textos críticos e literários.

A fim de concretizar esta pesquisa, inicialmente realizamos leituras sistemáticas, adotando como ponto de partida textos críticos, para assim fazer o levantamento das questões que interessam à nossa pesquisa, a respeito dos elementos constitutivos da formação da literatura brasileira e as contribuições de Graciliano Ramos para a reinvenção do realismo na formação da literatura brasileira. Isso servirá para situar o leitor no tema tratado no contexto geral do trabalho. Posteriormente, recorreremos a textos de cunho literário, para validar os pontos indicados inicialmente e para reflexões concernentes aos problemas e temas

presentes nas obras, lançando uma análise crítico-literária de um ponto de vista particular.

Para atingir seus objetivos, o presente trabalho será estruturado da seguinte forma: no primeiro capítulo faremos um levantamento da fortuna crítica de alguns estudos críticos a respeito da formação da literatura brasileira, como resultado de um processo de inclusão de tendências particulares e de releitura das tendências universais. Para isso, identificaremos as mudanças ocorridas, na forma e no conteúdo, durante o processo de formação da nossa literatura. Esse capítulo teve como base Antonio Candido (1997,2000, 2004) e Machado de Assis (1994).

No segundo capítulo, apresentaremos as mudanças ocorridas na forma e no conteúdo das obras literárias brasileiras durante o Romance de 30 e também averiguaremos as contribuições de Graciliano Ramos para o ressurgimento do realismo no processo de renovação modernista da literatura brasileira. Para isso, antes analisaremos cautelosamente os aspectos que envolvem o método de interpretação da realidade: o Realismo. Para atingir os seus objetivos este capítulo teve como fundamentação estudos teóricos e críticos de Celso Frederico (2003), Hermenegildo Bastos (2016), Luís Gonçalves Bueno de Camargo (2001), João Luiz Lafeté (2004), Georg Lukács (2000) e Antonio Candido (2006).

No terceiro capítulo, faremos uma análise crítica-literária, do ponto de vista particular, a respeito do conto “Um ladrão” de Graciliano Ramos, identificando os traços estéticos específicos desta obra e, além disso, os traços semelhantes a outras obras, do mesmo romancista. Este capítulo tomou, também, como contribuição teórica e crítica, alguns artigos de Graciliano Ramos (1970, 1980,1986).

CAPÍTULO I- A FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA IMPULSIONADA PELO INSTINTO DE NACIONALIDADE

Neste capítulo, abordaremos a formação da literatura brasileira como decorrência de disposições universais e particulares, através de uma linha de raciocínio baseada uma em análise dialética dos acontecimentos. Em outras palavras, apesar de as duas tendências literárias, ao longo da sua formação, terem adotado concepções literárias distintas, uma adotou para seus escritos concepções neoclássicas e a outra, concepções mais românticas; no entanto, os acontecimentos não ocorreram de forma metafísica, isto é, não sucederam de formas isoladas, e sim, semelhantes. Procuraremos aqui, fazer uma análise fundamentada na perspectiva histórico-crítica, para tentar explicar, em sua totalidade, o contexto em que se deu o surgimento da literatura brasileira, levando em consideração as relações sociais e econômicas, as bases materiais e concretas da sociedade, fatos históricos e culturais.

Antes de iniciarmos a nossa análise em torno do contexto histórico em que se deu a iniciação da literatura brasileira, convém deixar claro, aqui, em que sentido utilizamos os termos: *manifestações literárias* e *literatura*. Adotamos a definição defendida por CANDIDO (1997, p. 23):

[...] Sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes numa fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos da natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos); que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.

Nesse sentido, os termos *manifestações literárias* e *literatura* são compreendidos como elementos resultantes das relações dos seres humanos

consigo e com o meio no qual estão inseridos. De outra forma, *manifestações literárias* e *literatura* estão intimamente ligadas à *subjetividade* e a *objetividade humana*, de modo que essas duas formas de compreender o mundo estejam relacionadas, isto é, estão no mundo, relacionam-se com o mundo e com outros sujeitos, resultando em meios de interpretação dos diversos âmbitos da realidade, mas que estão sempre em interação com os sujeitos e com o mundo.

Outro termo que é imprescindível esclarecermos, isto é, o sentido em que o empregamos, é o termo *formação*. Nas palavras de CANDIDO (1997, p. 24):

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, espécie de transmissão de tocha entre os corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização.

Da citação acima, pode-se afirmar que a formação da continuidade literária está sujeita a um processo dialético de inclusão e exclusão, condicionado pela perspectiva escolhida. Para Candido (1997, p. 24):

[...] As obras não podem aparecer em si, na autonomia que manifestam, quando abstraímos as circunstâncias enumeradas; aparecem, por forças da perspectiva escolhida, integrando em dado momento um sistema articulado e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição.

Por fim, é preciso abordar os momentos em que surge a formação de um sistema. Almejamos “averiguar quando e como se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária”. (CANDIDO, 2000, p. 24). Entretanto, nos restringimos aos séculos XVII e XVIII.

1.1 A relação do contexto histórico do Brasil e a iniciação da literatura brasileira.

Antes de traçar um panorama a respeito da literatura brasileira, é primordial que delineemos o que era o Brasil em meados do século XVI, assim, poderemos compreender o porquê da literatura brasileira ser entendida como “importada de Portugal”. Há autores que descrevem o Brasil dessa época como um ambiente semi-descoberto, apoiado no contraste entre aquilo que era determinado belo, mas ao mesmo tempo, selvagem.

Uma vasta extensão de terras quase totalmente desconhecidas, cujas fronteiras com os domínios espanhóis eram indefinidas, habitada por indígenas que pareciam ao conquistador seres de uma espécie diferente, talvez não inteiramente humanos. Uma natureza selvática e exuberante, cheia de animais e vegetais insólitos, formando um espaço que ao mesmo tempo aterrorizava e deslumbrava o europeu. (CANDIDO, 2004, p. 17).

Diante de um “mundo desconhecido”, “Ao pequeno reino de Portugal cabia a tarefa sobre-humana de ocupar, defender, povoar e explorar essa *terra incógnita*, uma das muitas que faziam parte de uma prodigiosa expansão”. (CANDIDO, 2004, p. 17). Todavia, foi somente em 1530, que surgiram os primeiros escritos a respeito do “mundo novo”. Escritos esses de cunho descritivo e ideológico. Os seus conteúdos eram carregados de descrições do país e seus naturais, e também de conteúdos de fundo religioso, cuja função era sempre a de catequização dos índios. “Usar a língua espanhola era comum entre os escritores portugueses do tempo”. (CANDIDO, 2004, p. 19). O que a tornou um importante mecanismo de dominação, imposta principalmente pelos jesuítas, que vieram a partir de 1549, a ponto de ela tornar-se a “língua geral”. (CANDIDO, 2004, p. 20).

[...] Uma das funções da literatura culta no Brasil Colonial: impor a língua portuguesa e registrá-la em escritos que ficassem como marcos, ressaltando a sua dignidade de idioma dos senhores, ao qual todos deveriam submeter-se, como afinal acabou acontecendo [...].(CANDIDO, 2004, p. 20).

Dito isso, fica claro que nesse processo de dominação linguística o que prevaleceu foi uma “literatura de senhores, que transpôs o requinte da literatura metropolitana”. (CANDIDO, 2004, p. 20). Entretanto, é obvio que essa literatura não pode abranger a grandiosidade do mundo “recém-descoberto”. Cabe ressaltar que, nos séculos XVI e XVII, o que existia era apenas manifestações literárias, não literatura propriamente dita, isso só foi acontecer no século XVIII, com o esboçar de uma “República das letras” (CANDIDO, 2004, p. 22). Como afirma o crítico:

No conjunto, eram manifestações literárias que ainda não correspondiam a uma etapa configurada da literatura, pois os pontos de referência eram externos, estavam na Metrópole, onde os homens de letras faziam os seus estudos superiores e de onde recebiam prontos os instrumentos de trabalho mental. (CANDIDO, 2004, p. 22).

No transcorrer do século XVII para o XVIII, os escritos deixaram de ser apenas documentários, que registravam os aspectos investigados, a respeito daquilo que não tinham muito ou nenhum conhecimento, no que concerne o “Novo Mundo”. Nesse processo, os autores passaram a homenagear “atos humanos”. Porém, não nos enganemos, não eram atos de “simples humanos”, mas sim “homens cultos”, precisamente, aqueles que tinham uma forte ligação com a coroa Portuguesa. Atividade esta que se acentuou neste século, com a fundação das “Academias”, tendo como exemplo as de Portugal. Com o surgimento das “Academias”, a atividade intelectual ganhou destaque, mas como é de se prever, ela ficou reduzida a um pequeno público.

Cabe destacar, no que se refere ao Brasil, a Bahia, então capital do país, era tida como ponto de referência, nela se aglomeravam o requinte cultural e o grande poder econômico. Entretanto, em meadas do século XVIII, o painel se modifica, a visão agora se volta para a região do sul, devido à descoberta de ouro e de pedras preciosas (diamante). A partir desse marco, acontece uma reviravolta na estruturação em diversos âmbitos do país, entre eles: o político e o econômico. Na década de 60, a capital é transferida para o Rio de Janeiro, o governador geral se torna vice-rei, surgem em Minas Gerais manifestações artísticas em várias esferas da arte, consagrando a metade do século como a época em que o movimento artístico se desenvolveu concomitantemente por diversos estados brasileiros.

A partir desses indícios, começa a desencadear-se “um esboço de uma literatura como fato cultural configurado, e não apenas como produções individuais de pouca repercussão”, como afirma Candido (2004, p. 33). Essa tendência aponta o processo de formação de uma literatura importada, que adquiriu características semelhantes e particulares em relação à universal. Segundo Candido (2004), do ponto de vista histórico, podemos esquematizá-lo, distinguindo na literatura brasileira três etapas:

(1) A era das *manifestações literárias*, que vai do século XVI ao meio do século XVIII; (2) a era de *configuração do sistema literário*, do meio do século XVIII à segunda metade do século XIX; (3) a era do sistema literário consolidado, da segunda metade do século XIX aos nossos dias. [...]. Na primeira etapa, o Barroco literário é a linha de maior interesse. Na segunda, assistimos (1) à transformação do Barroco; (2) às tentativas de renovação arcádica e neoclássica; (3) à grande fratura do Romantismo e seus prolongamentos. A terceira abrange (1) as tendências finiseculares; (2) outra grande ruptura, que foi o Modernismo dos anos de 1920; e as tendências posteriores. CANDIDO (2004, p. 16).

1.2 Identificando as semelhanças e especificidades da literatura brasileira em relação à literatura universal

A literatura do Brasil faz parte do artefato das Literaturas do Ocidente da Europa. À medida que se modificavam as condições do Novo Mundo se configurava a nossa literatura, mas fazendo parte orgânica do conjunto das literaturas ocidentais. No processo de conquista e colonização, os colonos impuseram a sua língua e, assim, sua literatura:

Os portugueses do século XVI trouxeram formas literárias refinadas, devidas geralmente à influência italiana do Renascimento, que em Portugal superou a maioria das formas de origem medieval [...]. Esta linguagem culta e elevada, nutrida de humanismo e tradição gregolatina, foi instrumento usado para exprimir a realidade de um mundo desconhecido, selvagem em comparação ao colonizador. CANDIDO (2004, p. 12-13).

Podemos afirmar da citação acima: a literatura europeia quando chegou aqui teve que se adequar à nova realidade (a matéria local); assim fica claro que a literatura brasileira se ampliou em um duplice movimento:

De um lado, a visão da nova realidade que se oferecia e devia ser transformada em “temas”, diferentes dos que nutriam a literatura da Metrópole. Do outro lado, a necessidade de usar de maneira por vezes diferentes as “formas”, adaptando os gêneros às necessidades de expressão dos sentimentos e da realidade local. CANDIDO (2004, p. 14-15).

Tendo por matriz a literatura culta dos senhores, desenvolveu-se a literatura brasileira, todavia, “herdamos quase nada de popular, mágico-religioso espontâneo na literatura da Idade Média”. (CANDIDO, 2000). Para autores dos séculos XVII e XVIII, a linguagem metafórica e os jogos de argúcia do espírito barroco eram estilos naturais de transmitir a sua nota a respeito do mundo e da alma; graças a esse estilo o Brasil pode expandir a propriedade do espírito sobre a realidade, combinando sentido alegórico à fauna, magia à fauna e a elevação sobre humana aos atos. No plano da transfiguração da realidade para o senso concreto, os escritores, ao fazer isso, transpõem a realidade local para a linha graduada do sonho. Pode-se observar esse extremo em vários gêneros literários:

A esta atitude de espírito se prende a velha predileção da nossa poesia pela prosopopeia, isto é, a humanização da natureza, que fala ao homem. [...]. A partir dos meados do século XVII essa tendência se manifesta também no gênero ovidiano da “metamorfose”, como em vários lugares da obra lírica [...]. (CANDIDO, 2000).

O sentimento nacional por meio de uma exaltação da sua realidade física ficou a cargo dos cronistas, que procuravam a representação direta da realidade. A ponto de encontramos, na poesia em meados do século XVII, manifestações neste caminho: as tendências didáticas e de crítica social. Esse movimento se estendeu até a independência política do país em 1822.

Tendo em vista, que os escritores neoclássicos quase todos estavam empenhados em criar uma literatura, como prova da sua capacidade, expressando uma realidade individual, mas que estava relacionada ao modelo universal, desejavam uma literatura com aspectos brasileiros, mesmo os que estavam

morando em Portugal. “Levando a considerar atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava à diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los” (CANDIDO, 2000, p. 33).

Em um ensaio escrito por Machado de Assis em 1873, sobre as suas expectativas para a literatura, o autor logo indica o instinto de nacionalidade como a característica principal da nossa literatura (ASSIS, 1994, p. 1). Instinto de nacionalidade que estava presente em todas as formas literárias, passando de uma geração a outra, adotado como fonte de inspiração pelos autores da época e retomado pelas gerações sucessivas, ao longo do tempo. Sobretudo, via-se no discurso da juventude daquela época o sentimento de amor-próprio, que a levava a vangloriar os frutos que eram produzidos acerca de temas nacionais. Esta luz que aparece no horizonte iluminando o pensamento dos autores apontava certo abandono das aspirações arcádicas. Decorrente disso fica claro que se aproxima o momento em que o mundo novo vai nascer criando uma literatura mais independente. Nas palavras de Assis:

Quem examina atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as forma literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há de negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro. As tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madrega, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Escusado é dizer a vantagem deste universal acordo. Interrogando a vida brasileira e natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. (ASSIS, 1994, p. 1).

Acerca da citação acima, podemos afirmar que empenhados em construir uma literatura mais nacional, os escritores, começaram a voltar sua atenção para temas mais locais. Todavia, esta independência que tanto almejam não se constrói de um dia para outro, ocorre atrás dos anos por meio de uma construção histórica.

Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura, não será uma obra de uma geração nem duas, muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo. (ASSIS, 1994, p. 1).

Aqui cabe uma ressalva: baseada na afirmação mencionada acima, podemos afirmar que ali está presente a ironia machadiana. Machado de Assis faz uma crítica ao processo de “Independência” do Brasil. Processo este que ocorreu de forma violenta e impositiva resultando em uma independência figurativa. Entretanto, no que tange a formação da literatura brasileira, os nossos literatos, contrariamente, buscavam uma independência literária legítima, tendo como forte percussora na época, a juventude.

Sente-se aquele instinto até nas manifestações da opinião, aliás mal formada ainda, restrita em extremo, pouco solícita e ainda menos apaixonada nestas questões de poesia e literatura. Há nela um instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais. A juventude literária, sobretudo, faz deste ponto uma questão de legítimo amor-próprio. Nem toda ela terá meditado os poemas de Uruguai e Caramuru com aquela atenção que tais obras estão pedindo; mas os nomes de Basílio da Gama e Durão são citados e amados, como percussores da poesia Brasileira. (ASSIS, 1994, p. 1).

Afirmção de Graciliano feita anteriormente deixa claro que a independência literária que tanto almejavam nossos escritores, se desenvolveu por caminhos, às vezes distintos. Alguns escritores optavam, para sua linha literária, por caminhos que se desprendiam da literatura universal, apesar de muitas vezes a forma não abarcar a verdadeira intencionalidade da obra. Mesmo assim, de forma torta, os nossos escritores procuravam para suas obras uma independência verossímil. No entanto, muitos dos nossos escritores não conseguiram de nenhuma forma se desligar da estética literária cosmopolita. Sobre este processo de independência da nossa literatura, Assis diz:

Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquele mal, nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro, e mais que tudo a metrópole e colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação. As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora. (ASSIS, 1994, p. 1).

Nesse sentido, convém afirmar que, na busca de uma independência literária, alguns dos nossos escritores envolvidos pelo instinto de nacionalidade, se restringiram a apresentar nas suas obras a cor local. Porém, este manancial de inspiração não era o suficiente para representar a nossa verdadeira realidade. Em razão de nossos escritores estarem tão obcecados em apresentar a nossa forma local, se abstiveram de formular uma nova forma estética. O que é até compreensível, já que o Brasil naquele momento não oferecia os elementos necessários para a concretização dessa possibilidade. Sobre o assunto em questão, Machado diz: “Reconhecido o instinto de nacionalidade que se manifesta nas obras destes últimos tempos, conviria examinar se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária” (ASSIS, 1994, p. 1-2). Pontos estes, grandes causadores de divergências entre os literatos.

Revestido pelo vernáculo “amor à pátria”, autores como Gonçalves Dias despertaram a atenção para a história e os costumes indianos, reacendendo os registros a respeito das “sociedades tribais”, deixadas de lado por literatos. Não obstante, logo veio a reação, fundamentada na concepção de que a poesia não estava sedimentada nos costumes quase selvagens, precedentes a nossa civilização. A ideia de que a vida indiana não seria um legado somente brasileiro, mas sim também universal, permeava o pensamento dos intelectuais literários. Além disso, esses intelectuais acreditavam que igualmente, a vida indiana, “os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo”. (ASSIS, 1994, p. 2).

Partilhando da mesma concepção, o romance apoderou-se de todos esses fenômenos de invenção. Para Assis: “Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecem”. (ASSIS, 1994, p.3).

No que se refere ao romance, uma das formas mais cultivadas naquela época, mirava sempre a cor local, mas era isento de tendências políticas e quase sempre de temáticas sociais. Concentrava-se: no domínio de imaginação, se abstendo das crises sociais e filosóficas. Tendo como fonte de inspirações: a representação da vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações (costumes, tradições, lutas

das paixões – às vezes, o estudo dos sentimentos e dos caracteres), a pintura dos quadros da natureza (o espetáculo da natureza era escrito de forma animada e pitoresca), tudo isso retratado por meio da descrição.

No que se concerne à poesia, nos anos de 1850 a 1860, ela foi quase extinta, a lira perdeu o seu lugar de destaque, abrindo caminhos para outra forma, a poesia contemporânea. Porém, não faltava na poesia atual “o sentimento da harmonia exterior”. (ASSIS, 1994, p.5). Na poesia faltava, segundo ASSIS:

Falta-lhe um pouco mais de correção e gosto; peca na intrepidez às vezes da expressão, na impropriedade das imagens na obscuridade do pensamento. A imaginação, que há deveras, não raro desvira e se perde, chegando à obscuridade, à hipérbole, quando apenas buscava a novidade e a grandeza. Isto na alta poesia lírica, — na ode, diria eu, se ainda subsistisse a antiga poética; na poesia íntima e elegíaca encontram-se os mesmos defeitos, e mais um amaneirado no dizer e no sentir, o que tudo mostra na poesia contemporânea grave doença, que é força combater. (ASSIS, 1994, p.5-6).

A ausência de imaginação causava nas poesias, grandes desastres na hora de retratar a cenas da natureza americana, talvez devido, a ausência da simplicidade, ou pelo uso abusivo da figura de linguagem – antítese – mas certamente, pela poesia ter transformado em objeto de imitação, que por sinal, era feita de forma escassa. No entanto, se de um lado tinha os poetas que se preocupavam em assemelhar suas obras com a do exterior, tinham os que atentavam para a cor local, mas que por ilusão e falta de imaginação, acarretavam defeitos intrigantes em suas obras. Para Assis, “Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto”. (ASSIS, 1994, p. 5). De acordo com CANDIDO (2000):

Como não há a literatura sem fuga do real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no vôo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral. Este nacionalismo infuso contribui para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia documento e devaneio, na obra de um mesmo autor [...]. (CANDIDO, 2000, p. 26-27).

No que se refere ao teatro, me retenho aqui a poucas palavras: não havia nenhum teatro brasileiro nos dias presentes, não se escreviam peças nacionais e poucas vezes se representava. Segundo Assis “as cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções”. (ASSIS, 1994, p. 6). O teatro era impregnado de cantiga burlesca ou obscena, o canção, e de mágica aparatosa. “A província ainda não foi de todo invadida pelos espetáculos de feira; ainda lá se representa o drama e a comédia, — mas não aparece que me conste, nenhuma obra nova e original”. (ASSIS, 1994, p. 6).

Quanto à língua, ela sempre foi um ponto de divergências entre os escritores da então datada época. Em razão de a nossa língua nativa ter sofrido grande influência da língua francesa, nas obras, às vezes, ela tomava caminhos distintos — alguns autores optavam por uma linguagem mais comum com presença da inadequação na estrutura sintática da frase com relação à gramática normativa do idioma, advinda do uso e de costumes, outros escolhiam uma escrita mais formal, tendo como base a língua francesa. De acordo com Candido (2000):

Esta disposição de espírito, historicamente do maior proveito, exprime certa encarnação literária do espírito nacional, redundando muitas vezes nos escritores e prejuízo e desnorteio, sob o aspecto estético. Ela continha realmente um elemento ambíguo de pragmatismo, que se foi acentuando até alcançar o máximo em certos momentos, como a fase joanina e os primeiros tempos da Independência, a ponto de sermos por vezes obrigados, para acompanhar até o limite as suas manifestações, a abandonar o terreno específico das belas-letas. (CANDIDO, 2000, p. 26).

Em resumo, o maior problema da nossa literatura nesse momento foi o fanatismo pela nossa cor local. Vestindo-se pelo instinto de nacionalidade, os escritores brasileiros, procurando figurar a nossa matéria local, pecavam no momento de retratar os fenômenos que estava postos. Em outras palavras, nas obras até que havia certa imaginação, força de sentimentos, busca de uma estética autêntica; todavia, faltava um algo a mais – análise da observação – a ausência de reflexão era o fator causador de defasagens no momento de apresentar nossa realidade de forma verossímil. Conforme Assis:

O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre de tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scottismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial. Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas ramos raros, a espaços, sem a influência quotidiana e profunda que deveram exercer. A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam. (ASSIS, 1994, p. 3)

Ressalva-se que esse nacionalismo artístico é produto das “condições históricas — quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade”. (CANDIDO, 2000). Nota-se a opinião politicamente unilateral de negar os valores atrelados à colonização portuguesa. Como afirma Candido(2000): “o incremento que teve no século XIX o desejo de investigar um passado que já fosse nacional, marcando desde cedo a diferença em relação à mãe-pátria”.

Diante as afirmações feitas anteriormente, podemos afirmar que os padrões clássicos, abrangendo o período colonial por completo, foram de grande importância para o processo de formação da nossa literatura, “sob as suas diversas formas: humanismo de influência italiana, no século XVI, barroco de influência espanhola, no século XVII, neo-classicismo de influência francesa, no século XVIII”. (CANDIDO, 2000). Sendo assim, circunscritões que foram discriminados no Classicismo, também foram contribuintes, como por exemplo, “o caráter convencional do seu discurso”, aspiração que foi recompensada quando contrastou com o primitivo presente, abriu linhas para uma literatura mais autônoma, fazendo do escritor “um cidadão da República universal das letras” (CANDIDO, 2000), outra característica do estilo clássico que nos foi legado:

[...] O uso da alegoria e do mito facilitaram a descoberta e a classificação estética da natureza, enquanto o uso de recursos mais

particulares como a perífrase, o hipérbato, a elipse, a hipérbole permitiam ajustar a linguagem à realidade insólita ou desconhecida. (CANDIDO, 2000).

No que se refere às formas rígidas e que podem ser moldadas, temos como exemplo Gregório de Matos que colocou nos rigorosos limites convencionais do soneto não apenas o sentimento de amor e de estado de espírito, “mas os costumes da sociedade em formação, com os seus preconceitos, as suas querelas, a sonoridade dos seus nomes indígenas”, (CANDIDO, 2000). Semelhantes aos nossos poetas árcades, que escreviam sobre a incidência entre a civilização da Europa e os âmbitos rústicos da sua terra, aqui provindo de adaptação e imposição, contribuíam para o instinto de nacionalidade. Se modos paralelos desenvolviam a nossa literatura, às vezes contribuindo para reforçar a dominação, doutro lado muitas vezes ela servia para dar voz àqueles que eram silenciados de alguma forma. O fato e o espírito romântico permitiram internalizar os sentimentos e as atitudes. Ao contrário da sociedade de estados em que literatura clássica estava à disposição somente dos que tinham formação, o Romantismo se tornou acessível a várias camadas das sociedades, devido em sua estrutura fugir às vezes ao rigor dialético da literatura universal. Pode-se constatar esta afirmativa de acordo com Candido (2000):

Basta comparar o rigor dialético de um soneto barroco, o malabarismo conceitual de uma ode ou a rigorosa disposição de uma tragédia clássica, com o universo aberto, comparativamente amorfo do romance, ou a musicalidade embaladora do verso romântico, exprimindo uma sensibilidade mais ondulante e comunicativa.

Essa longa trajetória do Romantismo se estendeu aos séculos posteriores, orientada por:

[...] um duplo processo de integração e diferenciação, de incorporação do geral (no caso, a mentalidade e as normas da Europa) para obter a expressão do particular, isto é, os aspectos novos que iam surgindo no processo de amadurecimento do país. Candido (2000):

A tendência realista desenvolvida no século XVII ganha impulso no século XVIII. Todavia, o método realista de retratar a realidade nas suas mais profundas

essências ganha sentido e se consolida com o autor Machado de Assis, somente no século XIX. Machado de Assis era tido, para muitos como o maior escritor brasileiro que já existiu na história. Criador de magníficas obras — entre elas se destacam os contos: Papéis avulsos (1882), Histórias sem Data (1884), Várias Histórias (1896). Os romances — Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881), Quincas Borba (1891), Dom Casmurro (1899), Esaú e Jacó (1904), Memorial de Aires (1908). O autor é o primeiro brasileiro em que suas obras permitem uma leitura filosófica centrada na consciência crítica. Tendência essa que é retomada nos anos de 1930 com Graciliano Ramos.

CAPÍTULO II: O REALISMO INTRÍNSECO À LITERATURA DE GRACILIANO RAMOS

Neste capítulo, discorreremos sobre Graciliano Ramos como síntese do realismo literário brasileiro. Como foi dito no capítulo anterior, o método de interpretação e de reprodução da realidade, denominado “realismo”, começou a esboçar-se e desenvolver-se a partir do século XVIII, ganhou força em meados deste mesmo século com os escritores árcades, mas somente no século XIX, após a larga experiência dos românticos, o realismo se concretiza na obra de Machado de Assis. A preocupação de atribuir um caráter mais realista às obras literárias percorreu os séculos citados acima, chegando até o século XX, quando o método realista renasce sobretudo na literatura de Graciliano Ramos a partir de 1930.

O Romance de 30, corrente literária fortemente influenciada pela ideologia marxista, isto é, na concepção de construção de um mundo mais igualitário, foi uma importante precursora que possibilitou abrir caminhos para que os escritores, como por exemplo, Graciliano Ramos, retratassem a realidade a partir do ponto de vista crítico das relações sociais.

Como mencionamos no início, neste capítulo discorreremos sobre Graciliano Ramos como uma espécie de síntese do realismo literário no decênio de 1930; para isso julgamos ser necessário dedicar um tópico a este trabalho que apresente o que é, em nosso entendimento, o *Método Realista*, antes de ponderarmos sobre o lugar de Graciliano Ramos no sistema literário brasileiro.

2.1 A Realidade e seu método de interpretação: O Realismo

Antes de começar a nossa análise em torno do *método realista*, é imprescindível que deixemos claro que nas linhas deste escrito, não tomamos o realismo como uma escola literária. Para a compreensão do que é o *método realista*, debruçamo-nos aqui nas concepções defendidas por Lukács a respeito do método na arte. Lukács, que em meados dos anos de 1930 dedica a sua crítica literária a defesa do realismo, escreve que o realismo é “entendido como o único método apropriado para se obter uma reprodução artística correta. Lukács, portanto, estuda

o fenômeno artístico prioritariamente na ótica do que julgava ser a teoria marxista do conhecimento” (FREDERICO, 2003, p.89).

Ao desejar analisar o que é a realidade refletida pela Arte, antes de dar qualquer outro passo, é preciso pontuar que a “filiação marxista de Lukács obriga-o a discutir temas centrais da teoria do conhecimento para, a partir daí, poder estudar os fenômenos artísticos” (FREDERICO, 2003, p.89). Diante disso, julgava imprescindível, “marcar posição perante aquele modo de pensar que se tornou senso-comum dos homens criados na sociedade capitalista: o positivismo” (FREDERICO, 2003, p.89). Para o crítico: “a realidade, na visão positivista, confunde-se com a imediatez, com a positividade do mundo tal como se reflete em nossa consciência, ou seja, a realidade se confunde com a manifestação imediata” (FREDERICO, 2003, p.89). A visão positiva, neste sentido, procura considerar “os fatos sociais *como coisas*”, (FREDERICO, 2003, p.89) não abrindo espaço para uma consciência crítica da humanidade.

Indo contra a corrente filosófica acima citada, o marxismo abre caminhos para a superação daquilo que é imediato aos nossos olhos, procurando *um porquê das coisas serem como são*. Como registra Frederico: “Para o marxismo, contrariamente, a positividade dos fatos é apenas aparente. A dialética exige que se supere (=negue) a imediatez para, assim, poder descobrir sua razão de ser-*assim-como-aparece*.” (FREDERICO, 2003, p. 90).

Tendo como base a citação acima, pode-se afirmar que o procedimento de análise de um dado empírico, deve levar em consideração, além do modo que ele se apresenta a nossa percepção, a sua mais profunda essência, isto é, a superação da sua imediatez. O que de modo geral, em nosso dia-a-dia, passa despercebido aos nossos olhos. Nas palavras do crítico:

A análise científica não pode, sem mais, contentar-se com a descrição do dado tal como se apresenta aos nossos sentidos. É preciso explicar o dado, o que implica negar sua imediatez, ultrapassar sua positividade, ir além de sua evidência empírica. Na vida cotidiana, entretanto, os objetos à nossa frente despontam em sua insuspeita evidência, em sua indiscutível imediatez e, por isso costumam ser tomadas como se fossem, sem mais, a realidade (FREDERICO, 2003, p. 90).

Em meio a essa representação fantasiosa da realidade, encontra-se o ser humano, alienado pelas ideias capitalistas, em que a mercadoria tem valor de maior importância do que o ser humano em si, tomado como objeto ao lado das demais coisas criadas pelo homem, dentro do sistema social:

[...] um sistema fechado que parece ser movido pelas mercadorias e no qual o homem é um simples apêndice. No primeiro plano desponta a mercadoria como elemento ativo da realidade social. Dotadas de um poder misterioso, elas parecem manter relações “pessoais” entre si. “O fetichismo da mercadoria” tem como desdobramento a “reificação” (=coisificação) das relações humanas: relegados ao segundo plano, os indivíduos relacionam-se uns com os outros enquanto portadores de mercadorias, enquanto personificação das categorias econômicas. (FREDERICO, 2003, p. 90-91).

Não se situando distante desse contexto, a arte se depara como um desafio: “o de refletir a realidade social, o mundo dos homens, como uma totalidade viva formada pela unidade contraditória de essência e aparência” (FREDERICO, 2003, p, 91). Ao encarar esse desafio, o autor assume a responsabilidade de acabar com a dicotomia, que se estabelece entre a essência e a aparência, procurando trazer, para dentro da sua obra, aspectos internos e externos, do mundo dos homens. Para assim, além da obra adquirir um caráter desmistificador, ela irá formar uma totalidade feita entre a junção das duas unidades, aparência e a essência. Para alcançar esta finalidade, segundo Lukács “o Realismo é um método, o caminho para se configurar artisticamente o mundo dos homens e, também, o critério para se julgar a produção artística” (FREDERICO, 2003, p, 91).

Podemos nos perguntar, afinal: em que se sustenta o método defendido por Lukács ao longo de sua produção crítica-literária? Pois bem, “em linhas gerais, o Realismo é um procedimento que se apoia em dois pontos básicos: o recurso à *tipicidade* e o *método narrativo*” (FREDERICO, 2003, p, 105).

No que se refere à *tipicidade*, Lukács, para sustentar essa definição, baseia-se na afirmação formulada por Friedrich Engels numa carta à escritora Inglesa Margareth Harkness, na qual diz: “o realismo implica, a meu ver, a fiel reprodução de *personagens típicos em situações típicas*”. Todavia, a *tipicidade* não é uma mera formulação teórica; os *tipos* há muito tempo vem permeando as ciências humanas.

Marx por exemplo, trabalha com a ideia de *tipos sociais*, numa perspectiva histórica. De acordo com Celso Frederico, para Marx:

[...] o gênero humano não é um dado, mas o resultado de um longo processo que se iniciou com a invenção do trabalho e a criação dos instrumentos para agir sobre a natureza. Como o sujeito e a realidade exterior compõem uma totalidade, isto vai se refletir também nas questões teóricas. As categorias para captar a realidade não devem ser construções abstratas a priori (como em Weber): elas devem, inicialmente, emanar da própria realidade. Algo só é verdadeiro para o pensamento porque existe efetivamente na realidade (FREDERICO, 2003, p, 106).

Diante do exposto, podemos afirmar que o mundo é resultado da ação humana, que vem sendo lapidado ao longo do seu processo histórico. Sendo assim, ao visar captar um reflexo verdadeiro da realidade, o autor deve reconhecer e retratar a realidade viva, a partir de uma análise crítica do seu processo de formação; logo, deve-se levar em consideração os fenômenos humanos. Nesse sentido, a arte literária recria o mundo, tendo como ponto de partida a condição cotidiana no processo de formação desse mundo.

O “tipo *típico*”, nas pesquisas de Marx, possui um lugar privilegiado. Para compreendemos o que é o *tipo típico* recorreremos à definição feita por Frederico, que afirma:

Podemos definir o típico como um *exemplar* que exprime com a máxima clareza a verdade de sua *espécie*. Ele um ser específico, *singular* que, ao mesmo tempo, concentra as tendências mais essenciais da espécie (*universal*) em questão. (FREDERICO, 2003, p, 106).

De acordo com a concepção do tipo *típico*, defendida por Frederico, podemos afirmar que os *personagens típicos* simbolizam um grupo de indivíduos significativos. Em outras palavras, vivemos de modo singular (vidas individuais); nessa linha de raciocínio, a arte literária seleciona personagens e fatos da vida cotidiana (singular) e os transforma em personagens de ficção, usando-os para se tornarem símbolo (personagens particulares), para assim, através das leis universais, representar e explicar o fenômeno social como um todo. Por acreditar que a verdade está no todo (Hegel), sendo assim, só se pode compreender as

partes no seu todo. De acordo com Lukács, a boa literatura “constrói personagens típicos, isto é, indivíduos bem definidos e demarcados em suas personalidades individuais inconfundíveis” (FREDERICO, 2003, p, 106); no entanto, esses personagens se manifestam em fenômenos regidos por leis universais.

Partindo desse pressuposto, em síntese, o reflexo estético da realidade fundamenta-se no caráter *antropomórfico* (*tomar forma humana*), ou seja, ganhar forma humana, a partir da criação de figuras humanas individuais, narrando destinos individuais, mas que pode explicar a totalidade significativa. “O entrecruzamento entre os destinos individuais e as possibilidades concretas postas pelo desenvolvimento social é a chave do romance realista” (FREDERICO, 2003, p, 109). O gênero romance que na sociedade burguesa narra extintos individuais dentro da sociedade (personagens com destinos traçados dentro da sociedade, através de regras da própria sociedade, ou seja, a narrativa apresenta o indivíduo e suas contradições dentro da sociedade, onde ela traça um destino para ela).

No que concerne a *narrativa*, outro recurso basal do realismo entendido por Lukács como um dos recursos proeminente para a reprodução fiel dos *destinos humanos*, se opõe ao *método descritivo*. O método descritivo tem como foco central o senso-comum, se afastando da razão lógica, contando somente o óbvio, e que descreve os fatos com se fossem um pitoresco painel.

Opostamente, o *método narrativo* revela a vida social na sua vitalidade, em movimento, para entender a lógica e, também, a crítica da sociedade. Para isso, o romancista não se posiciona de forma distante do seu objeto de estudo, pelo contrário, o *narrador* se agrega aos motivos geradores de forma necessária, as cenas sobrevêm de forma dramática, imperando o ponto de vista do personagem, voltando seu olhar para dentro do texto. E mais, no *método narrativo*, as eventualidades se associam na estória, assim, o narrador convive, e os detalhes se integram, destacando o processo, de modo que as coisas se articulem, resultando na narração fiel dos *fatos humanos*.

Enfim, a partir dos recursos: *tipicidade* e o *método narrativo*, o realismo encontra o seu caminho para a “representação artística em que o “automovimento da realidade” surja integralmente como uma unidade de essência e aparência” (FREDERICO, 2003, p, 110-111). Logo, a realidade pode ser recriada de forma semelhante. Caminhando em direção para esse horizonte, arte literária:

[...] promove uma ruptura na fetichização por conta de seu caráter humanizador: ao refletir de forma sensível o destino dos homens, o romancista, por exemplo, põe em evidência (sob a forma épica, cômica ou trágica) a condição humana às voltas com os fatores sociais que bloqueiam as possibilidades de desenvolvimento humano. E, ao fazer isso, o escritor *toma partido*, defendendo apaixonadamente a *humanitas* ameaçada pelas formas desumanizadoras de opressão (FREDERICO, 2003, p, 91).

Diante da citação acima, é importante registrarmos que — compreendemos que a superação só acontece quando nos reconhecemos como parte do movimento da história, é o que procura fazer Graciliano Ramos, usando como método o Realismo, nos anos 30.

2.2 O lugar de Graciliano Ramos na literatura brasileira e no Romance de 30

O Romance de 30, também chamado por alguns autores de *Epopéia Moderna* ou *Neorrealismo*, foi um período muito fértil no que se refere à produção literária. Influenciado pelas ideias marxistas, surge no Brasil como uma corrente literária, durante a primeira metade do século XX, na qual os autores impulsionados pelo senso crítico, em suas obras visavam analisar e pôr em evidências conflitos sociais brasileiros. Conforme Bastos (2016, p, 100):

O chamado “romance de 30” é um momento do Modernismo em que as conquistas de experimentação estética e de liberdade de expressão se consolidam. Mas é também um momento em que as questões especificamente sociais se sobrepõem às questões mais especificamente estéticas.

Hermenegildo Bastos, examinando os escritos de João Luiz Lafetá, afirma que este crítico, em um ensaio sobre o tema, “distingue dialeticamente dois aspectos- o estético e o ideológico- como momentos ou linhas de evolução do movimento modernista” (Bastos 2016, p, 100). Assim sendo, salientamos que Lafetá divide o movimento modernista em dois:

O primeiro momento, na década de 20, se dá em torno da experimentação estética, que é revolucionária. Os escritores propõem então uma radical mudança na concepção da obra de arte...”. Enquanto na primeira fase a ênfase é colocada no projeto estético (isto é, na linguagem), na segunda discute-se “...a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte” (LAFETÀ, 2004, p.5 apud Bastos 2003, p. 101).

Contudo, ao mesmo tempo em que esses dois momentos diferem, há certa complementaridade entre ambos. Como assinala Bastos:

O primeiro modernismo inseriu-se “dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional”, procurou, assim “abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade” [...]. A complementaridade se dá entre uma razão de ordem artística, que solicita a incorporação do popular e do primitivo, e uma razão de ordem ideológica, em função da qual a burguesia se apóia em sua origem e revaloriza, através da estética modernizante, hábitos e tradições culturais do Brasil arcaico. (BASTOS, 2003, p, 101).

Faz parte da *segunda fase do Modernismo*, exatamente do *Romance de 30*, Graciliano Ramos, cuja fonte de inspiração centrava-se no “regionalismo brasileiro”, isto é, a relação do ser humano com o meio em que está inserido. Para analisar e refletir sobre essa realidade, o escritor romancista situava-se sob o ponto de vista crítico das relações sociais. Em suas obras, Graciliano Ramos, a partir da sua subjetividade, subsidiada pela captação de elementos situados na objetividade do mundo, através de uma linguagem clara e objetiva, dá um caráter crítico- reflexivo a seus romances e contos.

Mesmo sendo considerado pela crítica literária como o melhor escritor ficcionista, da segunda fase modernista, Graciliano Ramos, não foi tão bem recebido pelo público, quanto, por exemplo, Jorge Amado. Foi necessário passar anos e anos para que o autor romancista assumisse, dentro do nosso sistema literário, uma posição de relevo. A sua primeira obra, *Caetés*, escrita em 1925 e publicada em 1933, é um romance escrito na primeira pessoa. O livro conta uma história passada em uma cidade do interior, antiga aldeia dos índios caetés.

Em *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos* (1945) Antonio Candido, grande leitor do romancista, dedica-se a fazer uma análise, no que concerne à forma e ao conteúdo abordado por Graciliano, em algumas das suas produções,

como por exemplo: *Caetés*(1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas Secas* (1938), *Infância* (1945), *Insônia*(1947), *Memórias do Cárcere* (1953)- nos revelando a sua trajetória literária, na qual o autor percorreu até chegar ao máximo da expressão realista, no que diz respeito à veracidade dos fatos sociais.

Quanto à obra *Caetés*, Antonio Candido, afirma que ao lermos o romance, notamos que nele Graciliano Ramos faz um treinamento de técnica literária, indo em resistência as formas que vão em acordo com o apurado da escrita e da sensatez de planos. Daí se origina a ponderação de que a obra, em sua espiritualidade ocorre fora do seu tempo apropriado, possuindo um vínculo com o pós-naturalismo, do qual mediano auge foi posteriormente a Machado de Assis e antes de 1930. Precisamente, em *Caetés*, nos deparamos com o escritor navegando no exercício de escrever, exercitando-se não só na descrição, como também na narração, outras vezes no diálogo, outras na explanação de atos e costumes. Nesta ocasião, o meticuloso romancista ainda praticava reverência aos métodos convencionais da técnica do romance. Ao relacionar-se o pós-naturalismo, estão presente no romance os elementos mais comuns e, de propósito, anti-heroicos do cotidiano. De forma contida, caminha para os dramas frenéticos, que tanto admirava os naturalistas da primeira geração. Em virtude disso, *Caetés* é um broto da forma extasiada e esmiuçadora do pós-naturalismo, na qual, os seus discípulos acreditavam na concepção de que os artistas deviam minutar tudo aquilo que havia de mais prosaico da vida. O que atribuíam um caráter de pacificidade aos personagens, frente à dinamicidade dos conflitos da sua condição de existência. Acerca dos personagens do romance citado, CANDIDO ressalta:

A intenção no autor parece ter sido horizontal ao máximo a vida dos personagens, as relações que mantêm uns com os outros. Exceto o narrador, João Valério, os demais são delineados por meio de aspectos exteriores, através dos quais vão se revelando progressivamente. O autor procura não apenas conhecê-los através do comportamento, como se mostra admirador pitoresco da morfologia corporal, definindo o seu modo de ser em ligação estreita com as características somáticas: Fisionomia, tiques, mãos, papada de um, olho esbugalhado de outro, barbicha de um terceiro. É por meio desta soma de pequenos sinais externos que os apresenta, completando-a aos poucos no decorrer do livro, não sem alguma confusão, quer e quer esforço do leitor para identificar os nomes mencionados (CANDIDO, 2006, p. 19- 20).

Especificamente, em *Caetés* a debilidade psicológica dos personagens secundários não é um problema agravante. Esta carência é suprida pela linguagem simples, mas de forma significativamente expressiva. Com efeito, podemos ter uma boa leitura que nos conduz ao mundo representado.

A vocação para a brevidade e o essencial aparece aqui na busca do efeito máximo por meio dos recursos mínimos, que terá em São Bernardo a expressão mais alta. E se *Caetés* ainda não tem a sua prosa áspera, já possui sem dúvida a parcimônia de vocábulos, a brevidade dos períodos, devidos à busca do necessário, ao desencanto seco e ao humor algo cortante, que se reúnem para definir o perfil literário do autor. Como consequência, a condensação, a capacidade de dizer muito em pouco espaço (CANDIDO, 2006, p. 21).

Por conseguinte, mesmo em trechos simples e complementares, o romance, “mostra aquelas qualidades que lhe permitem movimentar cenas e personagens por meio da notação precisa, não raro alusiva, e da redução ao elemento essencial”. (CANDIDO, 2006, p. 22). E mais, aqui, até os detalhes de frases, tem o seu mérito, chegando, às vezes, a ter maior valor de importância, em relação aos problemas exclusivos dos personagens. Além disso:

[...] cenas e personagens formam uma constelação estreitamente dependente do narrador; vida externa, os fatos, os outros se definem em função do seu “pensamento dominante” - o amor por Luísa. (CANDIDO, 2006, p. 23).

Como resultado, a representação de acontecimentos — relativamente cotidianos. O recurso da descrição de forma lógica se faz bastante presente, embora, sempre estando relacionada ao personagem central, revelando a preocupação do autor em demonstrar as atitudes do homem em relação aos acontecimentos, referentes sua a existência. Todavia, cabe ressaltar que Graciliano Ramos situa-se não somente neste romance, mas em outras obras, sob o ponto de vista do indivíduo singular, para tentar explicar o fenômeno social como o todo. Em outras palavras:

Por isso, em cenas admiráveis (como o referido jantar, o jogo de pôquer, o jogo de xadrez), soldam-se a descrição dos incidentes e a caracterização dos personagens, formando unidades coesas, na

medida em que são atravessadas pelo solilóquio, isto é, pela obsessão do narrador. À técnica, praticada segundo o molde queirosiano, junta-se algo próprio a Graciliano: a preocupação ininterrupta com o caso individual, com o ângulo do indivíduo singular, que é -será- o seu modo de encarar a realidade. No âmago do acontecimento está sempre o coração do personagem central, dominante, impondo na visão das coisas a sua posição específica. O estudo de qualquer das cenas mencionadas revela claramente a estreita correlação entre técnica e atitude em face da vida, mostrando que o interesse pelos fatos decorre dum interesse prévio pela situação do homem frente a eles (CANDIDO, 2006, p. 23).

No que diz respeito ao espaço da narrativa e à temática abordada aqui, “sem haver introspecção a vida interior se configura graças á situação do personagem, num contexto de fatos e acontecimentos” (CANDIDO, 000, p. 26). De tal forma, que o personagem ganha vida a partir do aparecimento dos fatos, que por sua vez conduz à narrativa, por meio da projeção dos problemas relacionados ao personagem. Para isso, Graciliano, faz uso frequente dos recursos- diálogo e também do devaneio. Devaneio, um recurso, que no que refere propriamente à representação singular dos personagens, serve:

Em romance na primeira pessoa, serve não apenas de recurso narrativo, mas também de equilíbrio interior do personagem, permitindo elaborar situações fictícias que compensam as frustrações da realidade (CANDIDO, 2006, p. 26).

Em conclusão, em Caetés, Graciliano, em pleno exercício literário, transita em momentos irônicos, chegando às vezes ao humor ácido, outras vezes, apresenta cenas de reflexão e análise. Sobre os índios Caetés, tomados nas páginas do então referido romance, com uma parcela da totalidade, revelando a realidade do interior e de certos instintos morais, é possível afirmar que:

[...] é possível sugerir que os caetés simbolizam a presença de um *eu* primário, adormecido nas profundas do espírito pelo jogo socializado da vida de superfície — e que emerge periodicamente, rompendo as normas (CANDIDO, 2006, p. 30).

Em relação a *São Bernardo*, Candido (2006, p. 32) pondera “este grande livro é curto, direto e bruto. Poucos, como ele serão tão honestos nos meios empregados e tão despidos de recursos [...]”. Acerca desta afirmação, Candido, quer dizer em

outras palavras, que Graciliano, optou por ser mais econômico no que se refere aos rodeios da linguagem, se preocupando em mostrar de imediato, qual era a temática abordada no romance. Assim, de imediato ao lermos o livro, constataremos que o narrador usa o personagem central (Paulo Honório), para demonstrar as ações do homem diante de um sentimento, no caso, o sentimento de propriedade.

Os personagens e as coisas surgem nele como meras modalidades do narrador, Paulo Honório, ante cuja personalidade dominadora se amesquinham, frágeis e distantes. Mas Paulo Honório, por sua vez, é modalidade de uma força que transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade. E o romance é, mais do que um estudo analítico, verdadeira paráfrase deste sentimento (CANDIDO, 2006, p. 32).

Em suma, o romance transcreve a história do embate de duas esferas sociais- “os eleitos que têm e respeitam os bens materiais; réprobos, que não têm ou não respeitam” (CANDIDO, 2006, p. 33). Nesse embate está Paulo Honório, que conseguiu elevar seu nível econômico, se tornando um grande fazendeiro. Visando alcançar o seu objetivo, sucumbe aos valores morais e éticos, onde, tudo gira em torno do instinto de posse e da conservação da mesma, inclusive as relações com o próximo.

São Bernardo é centralizado pela erupção de uma personalidade forte, esta, a seu turno, pela tirania de um sentimento dominante. Como um herói de Balzac, Paulo Honório corporifica uma paixão, de que tudo mais, até o ciúme, não passa de uma variante (CANDIDO, 2006, p. 38).

Nesta ocasião, mais uma vez Graciliano, “parte do pressuposto de que a maneira de viver condiciona o modo de ser e pensar”. (CANDIDO, 2006 p. 39), ou seja, a realidade cotidiana é quem norteia os rumos na nossa vivência e da nossa mentalidade. Para Paulo Honório, o triunfo da sua fazenda- uma parte dele- era mais que demonstração de glória econômica, transcendia para o um plano espiritual que demonstrava a sua satisfação de ultrapassar a carência material, indo ao sentimento de certa vitória de superar seus próprios limites.

Longe de amolecer a inteireza brutal do temperamento e do caráter de Paulo Honório nos diversos dissolventes sutis da análise,

Graciliano apresenta-se com a maior *secura*, extraindo a sua verdade interior dos atos, das situações de que participa. E a concentração no tema da vontade de domínio permite dar-lhe um ritmo psicológico definindo e relativamente simples nas linhas gerais, a despeito da profundidade humana que o caracteriza (CANDIDO, 2006, p. 41).

No que corresponde ao estilo da linguagem, o narrador deu preferência aos períodos curtos mais carregados de expressão, indicando talvez o desejo de análise. Além disso, “narração, diálogo e monólogo fundem-se numa peça harmoniosa e sem lacuna” (CANDIDO, 2006, p. 41). Sobre a competência do recurso — descrição — posiciona-se o crítico:

Não há em *São Bernardo* uma única *descrição*, no sentido romântico e naturalista, em que o escritor procura fazer efeito, encaixando no texto, periodicamente, visões ou arrolamentos da natureza e das coisas. No entanto, surgem a cada passo a terra vermelha, em lama ou poeira; o verde das palavras; o relevo; as estações: as obras do trabalho humano: e tudo forma enquadramento constante, discretamente referido, com um senso de oportunidade que, tirando o caráter de *tema*, dá significado, incorporando o ambiente ao ritmo psicológico da narrativa. (CANDIDO, 2006, p. 45).

Em fim, ao estabelecer relação entre a realidade presente com a realidade evocativa por meios dos artifícios — monólogo interior, gênese dos sentimentos e evocação da experiência vivida, Graciliano põe em evidência que a agudeza do modo literário de compreender a expressão do mundo sensível já começa a se refinar nesta obra.

No tocante a *Angústia*, um dos livros mais conhecidos de Graciliano, definido por alguns críticos como sua maior obra-prima, em virtude de suas páginas conseguirem a proeza de, ao mesmo serem complexas e envolventes, despertando em quem lê a motivação de mergulhar ainda mais na trama, Candido diz:

È um livro fuliginoso e opaco. O leitor chega a respirar mal o clima opressivo em que a força criadora do romancista fez medrar o personagem mais dramático da moderna ficção brasileira- Luís da Silva. Raras vezes encontramos na nossa literatura estudo tão complexo. Com efeito, Luís não é um frustrado como Bento Santiago, o professor Jeremias ou Belmiro Borba- que se envolvem numa cortina, mediocridade cética ou lirismo. Mas um frustrado violento, cruel, irremediável, que traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação. (CANDIDO, 2006, p. 47).

Ao percorremos as páginas de *Angústia*, compreenderemos de fato, os anseios do romance, as inquietações, o desespero de Graciliano Ramos de mostrar o mundo impenetrável que gira entorno vida do pequeno burguês. “Desespero oriundo do sentimento de um drama não só pessoal, mas também coletivo. Drama de todos, de tudo, da vida malfeita, dos homens mal vividos” (CANDIDO, 2006, p. 50). O poeta figura a vida de muita gente:

Gente acuada, bloqueada, esmagada pela vida, espremida até virar bagaço, sem entender o porquê disso tudo. E a dureza, a incrível dureza desse pequeno mundo sem dinheiro nem horizonte, cuja existência é uma rede simples e bruta de pequenas misérias, golpe miúdes e infinitas cavilações. (CANDIDO, 2006, p. 50).

Presos a uma circularidade os personagens são uma continuidade do próprio, na qual, a narrativa percorre as características do personagem, Luís da Silva. Características adquiridas do mundo objetivo e do mundo subjetivo, através do decorrer das suas vivências, logo, a “solidariedade do narrador com os outros personagens contribui para unificar a atmosfera pesada, multiplicando em combinações infindáveis o drama básico da frustração” (CANDIDO, 2006, p. 50).

Se analisarmos bem as linhas deste romance, nos afastando das linhas mais gerais dos motivos relacionados às tensões materiais da vida, passando para motivos mais psicológicos, veremos que o narrador atribui a Luís razões ligadas a uma tensão sexual reprimida para determinar os motivos pelos quais o próprio age-se como tal (estrangulando sua consciência). Envolvido pela perseguição mental do abafamento sexual e repressão ao próximo, Luís vê ao seu redor a manifestação concreta dos seus desejos. Decorrente disso transforma tudo que pode em algo erótico, através do seu desejo de posse. Encontra na morte do seu rival a saída para uma afirmação de virilidade e para a libertação dos seus desejos reprimidos. Segundo Candido:

A violenta fixação fálica está diretamente ligada ao tom de sexo recalcado, ao abafamento psicológico do livro. O menino que viveu sozinho, o adolescente sem amor, insatisfeito, se expande num falismo violento; este, entrando em conflito com a consciência de recalcado, o interioriza, inabilitando — o pra relações normais, e o leva, num assomo desespero, a matar Julião. Mata-lo com a corda,

imagem que liberta, por transferência, a energia frustrada da sua virilidade, (CANDIDO, 2006, p. 53- 54).

Nessa teia, mesmo cruzando a fase da adolescência, Luís cria barreiras entre si e a figura do próximo, chegando a ponto de animaliza-lo. Poucas pessoas têm espaço no coração de Luís, a não ser aqueles que igualmente, de alguma forma foram oprimidas. Os outros lhe causavam náuseas. A morte para o personagem era uma forma de purificação necessária aos outros seres.

Para trazer a realidade bárbara mencionada ao plano concreto revestido nas páginas do escrito, Graciliano usa a narrativa, diferente das obras citada anteriormente com poucos diálogos, às palavras provém de um *monólogo interior*, não interessando um interlocutor. Aqui, a narrativa dá importância a todos os personagens, encadeando cenas de maneira que forme uma unidade livre, tendo no narrador uma figura de suma importância. Em outras palavras: “A narrativa rompe amarras com o mundo e se encaminha para o monólogo de tonalidade solipsista. O devaneio assume valor onírico, e o livro parece ao leitor” (CANDIDO, 2006, p. 57).

Por outro lado, nesta ocasião, o romancista faz uso de um recurso novo para representar a vida como ela é o recurso da — evocação autobiográfica, que submerge nas páginas da obra, atravessadamente pelas relações das coisas presenciadas e a própria experiência, como meio de entrada na vida subjetiva de Luís. Nesse sentido, trazendo para dentro da obra:

Cada acontecimento é estímulo para Luís da Silva repassar teimosamente fatos e sentimentos da infância e da adolescência, que pesam na sua vida de adulto como sementeira longínqua das ações e do modo de ser (CANDIDO, 2006, p. 57).

Pois bem! Se formos analisar o quanto de Graciliano tem em cada produção sua, constaremos que em *Infância* — ele emprega um pouco da sua inalterabilidade, em *Memórias do Cárcere*, há seus sentimentos e experiências próprias, atribuindo ao romance, mais uma vez a característica de documento de confissão, na qual o romancista retrata sua experiência na prisão. Em *Angústia*, não é diferente, é evidente que nele, o romancista emprega em Luís da Silva, os seus sentimentos mais íntimos, tal como, sua evocação literária e o seu desprezo ao burguês. Desse

modo, Graciliano vai da sua proeminência pessoal a esferas mais amplas, ao plano da arte.

Veja-se ainda a atitude dos bem-postos e satisfeitos da vida. Sente-se por toda obra de Graciliano Ramos (e os livros pessoais vêm confirmar) uma aversão, que vai da mal refreada birra ao ódio simples, pelos ricos, importantes, doutos, fariseus, homens dos vários graus de compromisso com a ordem estabelecida. É uma projeção da sua náusea ante os livros de leitura do solene barão de Macaúbas, cujas barbas, nos respectivos frontispícios, lhe pareciam a mais torva ameaça à inteligência e a beleza, como nos conta em *Infância*. Nas Memórias do Cárcere há frequente acentuação da sua canhestrice, rusticidade, laconismo, em face dos brilhantes. No fundo, certo alívio de não ser como eles, que lhe despertam desconfiança. Está em Luís da Silva, são máximos. A misantropia deságua em asco ou agressiva indiferença, pelos homens do Instituto Histórico, os ricos, os altos funcionários, os literatos (CANDIDO, 2006, p. 57).

Antes de mergulhar na confissão legítima e simples se afastando do espírito de confissão dos seus anseios reprimidos, Graciliano escreveu alguns contos e *Vidas Secas*. Em termos de formato — o romance, por sua estrutura mais longa, permite destrinchar verdades mais ocultas, quando se almeja a transposição do ritmo da vida. Por outro lado, o “conto só visa um momento significativo e literalmente depurado” (CANDIDO, 2006, p. 62). Sendo intermediária, entre os dois gêneros *Vidas Secas* é composta por episódios e cenas isoladas. A divisão em segmentos admite que os episódios e cenas sejam encarados como contos, porém quando unidos, configura-se um romance pleno passando uma veracidade maior dos fatos. Para Luís Bueno:

É no impasse da representação do outro que encontramos o sentido da estrutura global de *Vidas Secas*. O pressuposto seria, portanto, totalmente diverso. Assim *Vidas Secas* deve ser visto como uma tentativa de solucionar a difícil equação da figuração do outro — especialmente e, finalmente, representar o outro. [...]. Para preservar o outro e ao mesmo tempo evitar falsa simpatia, é preciso representá-lo como outro mesmo, distante como todo outro é em *Angústia*. O desafio seria construir um discurso em que as duas vozes ecoassem independentemente. E o caráter absolutamente único de *Vidas Secas* vem exatamente daí: em todos os seus níveis de organização, as duas vozes convivem, construindo uma substância única, mas na qual se pode identificar os dois elementos que a formam. (BUENO. 2001, p.868).

O romance *Vidas Secas* contrasta com suas obras anteriores, a ponto dela parecer uma ruptura da visão fechada em que Graciliano deu aos personagens estando frente à realidade cotidiana. Realidade cotidiana, na qual nem sempre estava empregada a pureza humana. Em contraste, aqui, o personagem central Fabiano:

[...] é um esmagado, pelos homens e pela natureza; mas o seu íntimo de primitivo é puro. Temos a impressão de que esse vaqueiro taciturno e heróico brotou do segundo capítulo d'Os sertões, onde Euclides da Cunha descreve a retidão impensada e singela do campeiro nordestino (CANDIDO, 2006, p. 63).

Extrapolando os limites da simplicidade, não há uma razão lógica para a existência de Fabiano e nem para os outros personagens, no que se refere propriamente ao seu mundo interior.

O que há nele são os mecanismos da associação e da participação; quando muito, o resíduo indigerido da atividade cotidiana. É, portanto, mais que simples primitivo; e o livro, mais tosco do que puro. A sua estrutura de pequenos quadros justapostos lembra certos polípticos medievais, onde a vida de um bem-aventurado ou os fatos de um herói se organizam em unidade bastante livre: dispensado o nexos rigoroso da sequência [...]. (CANDIDO, 2006, p. 64).

A história, em *Vidas secas*, começa e mais ou menos fecha no mesmo, em um ciclo, tudo gira em torno da seca ligada às perspectivas de fartura. Ameaçados pela seca os personagens se fecham para sobreviver, chegando ao ponto de animalizar-se. Nesta ocasião, “a vida interior obedece outras leis, que o autor procura desvendar: não se opõe ao ato, mas nele se entrosa, imediatamente” (CANDIDO, 2006, p. 65). De acordo com Luís Bueno:

O sentido acanhado do livro seria o de retratar a vida do sertanejo de modo a mostrar sua dignidade humana. E Graciliano faz isso, é claro, mas faz mais que isso. Além do mais, quando associa o ciclo natural a uma inalterabilidade do destino das pessoas, chega perto de atribuir um caráter fatalista, quase determinista, a *Vidas Secas*, que é um livro do seu tempo, e lida com o fracasso, é inegável, mas não em termos de um inalterável absoluto. (BUENO, 2001, p.868).

Acerca dos termos de técnicas, aqui, Graciliano, recusa a narrativa na primeira pessoa e elimina o diálogo. Caminham no mesmo passo, a soldagem tanto do mundo interior, quanto o mundo exterior, nivelado e fundido pelo meio físico, mostrando os efeitos da paisagem geográfica na geografia humana.

Deste modo representam a incorporação de Graciliano Ramos às tendências mais típicas do romance nordestino, no qual se enquadrava apenas em parte até então; ninguém melhor que ele estabelece e analisa os vínculos brutais entre homem e natureza no Nordeste árido. (CANDIDO, 2006, p. 66).

Precisamente, o drama do romance citado tem como fonte e inspiração o entrelace da dor humana, como resultado da degradação da paisagem. Presos aos elementos da paisagem, a existência dos personagens é determinada pelos recursos hidrográficos. São eles que determinam os extremos — vida e morte — na vivência dos personagens, isto é, a paisagem é quem dá os mecanismos que determinam a sobrevivência ou não dos personagens. E mais, é ela que define a organização social. Aprisionado na circularidade da ação de sempre voltar ao início, Fabiano, sua mulher, os filhos e a cachorra Baleia, em *Vidas secas*, são considerados como heróis, que lutam perante a ameaça de situações decisivas, no caso, a dureza da seca. É na circularidade de sempre terminar começando o mesmo círculo, que se baseia a psicologia rudimentar do forçado, a trama do romance, como afirma o crítico:

Vidas Secas começa por uma fuga e acaba com outra. Decorre entre duas situações idênticas, de tal modo que o fim, encontrando o princípio, fecha a ação num círculo. Entre a seca e as águas, a vida do sertanejo se organiza do berço à sepultura, a modo de retorno perpétuo. Como os animais atrelados ao moinho, Fabiano voltará sempre sobre os passos, sufocado pelo meio. Daí a sua psicologia rudimentar de forçado. (CANDIDO, 2006, p. 67).

Por na maioria do romance o narrador não dar voz aos personagens, no que se refere o narrador, mais uma vez, na obra ele aparece como uma figura de suma importância, aqui, ele é onisciente, mas não sabe a vida de Fabiano, às vezes entra na alma do vaqueiro, o que o configura um personagem protagonista, ou seja, o narrador não é um mero espectador. De acordo com Antonio Candido, Graciliano, nesta perspectiva:

(...) trabalhou como uma espécie de procurador do personagem, que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente. O narrador não quer identificar-se ao personagem, e por isso há na sua voz uma certa objetividade de relator. Mas quer fazer às vezes do personagem, de modo que, sem perder a própria identidade, sugere a dele (CANDIDO, 1992, p.106- 107 apud BASTOS, 2006, p. 92).

Da citação acima, podemos afirmar que indo além do ato de representar, (reproduzir) Graciliano está presente na ação, fazendo uma relação de narrador (culto) e personagem (iletrado). Nesse mesmo sentido, sugere Bastos que:

A relação narrador/ personagem é, ao mesmo tempo, de aproximação e de distanciamento. Às vezes se confundem, mas para dizer que não são a mesma. Quando o leitor, seguindo o estilo indireto livre, vê identidade entre o narrador e personagem, ele, ao mesmo tempo, percebe que essa identidade contém em si uma diferença (BASTOS, 2006, p. 94).

Esse recurso, o discurso indireto livre, está inegavelmente bastante presente na narrativa de *Vidas Secas*. Para melhor compreensão deste recurso, empregado no romance, recorreremos a um trecho escrito por Luís Bueno, em “*Uma História Do Romance Brasileiro de 30*”:

Há um eu- que não precisa ser identificado com o autor- que olha para um outro, e o faz com seus próprios olhos e com seu próprio discurso. Por outro lado, esse discurso, se é centralizador, é também flexível, construindo-se em diversas modalidades. Assim, a voz do narrador, o discurso indireto, pode muito bem dar corpo, pelo discurso indireto livre, à voz do outro. (BUENO, 2001, p. 869).

Ao analisarmos a forma em Graciliano Ramos, emprega o discurso indireto livre na construção do romance, de imediato perceberemos que há “diferentes níveis de interiorização na representação que faz dos pensamentos dos personagens o narrador de *Vidas Secas*” (BUENO, 2001, p. 869), por conseguinte, a figura do narrador está posto de “forma a dar voz vazão ao discurso do outro ao invés de atribuir-lhe um discurso”. (BUENO, 2001, p. 869).

Todavia, aqui cabe uma ressalva, Graciliano Ramos, no romance, não fica preso apenas ao discurso indireto livre, como modalidade de expressão do discurso. Há em diversas passagens de *Vida Secas* o entrelaçamento das modalidades- o

discurso indireto e o indireto livre, esta afirmação pode ser constatada nas últimas linhas do capítulo “O soldado Amarelo”, quando o narrador faz o exercício de voltar o seu olhar para dentro e fora da obra. E mais, há a presença de uma terceira modalidade- o discurso direto. O uso do travessão é tão bem interiorizado na estrutura do romance, que às vezes não dá para distinguir se inicia a própria fala de Fabiano ou simplesmente algo pensado por ele. Desta mistura de modalidades se origina o discurso, em que a transição das modalidades é tão bem acentuada, que às vezes não se nota. Discorrendo sobre este entrelaçamento, Luís Bueno, afirma:

O entrelaçamento das diversas modalidades é constante e permite ao narrador que se constitua como um eu que, não obstante se mantém íntegro, se misture a um outro, que também permanece isolado e íntegro. É como separar ver de fato o outro fosse preciso ser— se tão integralmente um eu que, em contrapartida, figurasse um outro de maneira a ele também ser-se integralmente, de tal forma que, ao final da operação, um outro íntegro, não reduzido ao eu, finalmente surgisse para ser visto”.(BUENO, 2001, p. 870).

A mistura-separação é um fator constituinte, está presente não somente nas modalidades de discurso, mas também pode ser verificada na marcação da temporalidade linear do romance. Precisamente, o desenho do tempo está presente nas passagens do romance em que se faz menção aos processos naturais de transformação do ciclo da natureza, “a partir dos quais se registram as unidades lineares de tempo”. (BUENO, 2001, p. 871). O que possibilita o entendimento do movimento unidimensional, que Graciliano Ramos fez na construção de *Vidas Secas*. Para Luís Bueno:

A introdução de uma marcação linear de tempo — aquele “um ano” que aparece no capítulo “O soldado amarelo”— serviu mesmo de ponto de partida para a descrição que se fez do movimento espetacular da construção de *Vidas Secas*. É como se o narrador surpreendesse, no desenho circular do tempo em que estão inseridos os personagens em profunda dependência da natureza, uma corda — para usar a linguagem da geometria — escolhida por um critério linear — a noção de ano- e figurasse com mais detalhe um período único da vida dessa família, ao passo que o há de circular nela, início e final de seca, ocupa o espaço do romance que fica fora do ano recortado. Como não poderia deixar ser, o período escolhido é estratégico e, ao mesmo tempo que se contagia do movimento circular ao nos mostrar a passagem da carência para a satisfação e daí o retorno à carência, repensa o universo do outro em

confronto com seu próprio, de forma a evidenciar o quanto há de carência nele. (BUENO, 2001, p.871).

Em fim, a magnificência de *Vidas secas*, a correlacionar o enigma geográfico ao social, só foi possível graças à proeza de Graciliano, ao “transpor o ritmo mesológico para a própria estrutura da narrativa, mobilizando recursos que a fazem parecer movida pela mesma fatalidade sem saída” (CANDIDO, 2006, p. 68).

De modo geral, em *Vidas secas*, estacionado na secura da fortuna geográfica, o romancista, por meio da reprodução literária do eterno retrocesso, dá um caráter imutável às misérias diárias tornando-as dolorosas aos personagens e ao leitor. De modo particular, a questão tratada aqui vai muito além da simples relação de opressão singular de uma família, durante os ciclos da natureza no sertão nordestino. A opressão sofrida por Fabiano e sua família é tomada como a manifestação de um fenômeno social.

Em conclusão, na sua fortuna literária Graciliano Ramos, partindo da sua própria vivência, procura representar a realidade cotidiana, por meio dos conflitos internos e externos, situada nas relações sociais e com o meio físico. Para explicar melhor em que se baseiam as obras do romancista, iremos recorrer ao seguinte trecho, pronunciado por Candido no ensaio *Os Bichos Do Subterrâneo* (2006):

A obra de Graciliano Ramos mostra três aspectos distintos, embora vinculados pela unidade de concepção da arte e da vida que podemos encontrar em todo grande escritor. Em primeiro lugar a série de romances escritos na primeira pessoa — *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* — que constituem essencialmente uma pesquisa progressiva da alma humana, no sentido de descobrir o que vai de mais recôndito no homem, sob as aparências da vida superficial. Poderíamos dizer, usando linguagem dostoiévskiana, que essa pesquisa procura descobrir o *homem subterrâneo*, a nossa parte reprimida, que opõe a sua irreduzível, por vezes tenebrosa singularidade ao equilíbrio padronizado do ser social. Em segundo lugar, as narrativas feitas na terceira pessoa, — *Vidas secas*, os contos de *Insônia* — Comportando visão mais destacada da realidade, estudando modos de ser e condições de existência, sem a obsessiva análise psicológica dos outros. Em terceiro lugar encontramos as obras autobiográficas- *Infância*, *Memórias do cárcere*—, nas quais a subjetividade do autor encontra expressão mais pura e ele dispensa a fantasia, para abordar diretamente como problema e caso humano. (CANDIDO, 2006, p. 101-102).

O caráter crítico-reflexivo o qual Graciliano Ramos se empenha em dar às suas obras permite despertar no leitor um senso crítico, que por sua vez, possibilita ao leitor buscar compreender o processo histórico no qual está situado, e o que este processo reflete nos dias presentes. E mais, uma reflexão de perspectivas de um futuro. Em razão disso, certamente o reflexo estético da realidade das obras de Graciliano Ramos pode despertar no leitor sentimentos e emoções, devido à sua estrutura ser carregada de conteúdos atuais que se relacionam com os conteúdos sociais (conteúdos de mundo). Comunga com essas reflexões Bastos (2003) quando ressalta que:

Entendo que a primeira coisa que nos passa a literatura de Graciliano Ramos é um profundo incômodo — incômodo primeiro do autor e depois do escritor que puder se deixar contaminar: o incômodo de quem está escrevendo ou lendo na língua do dominador. Mas, agora o dominador já não é só o colonizador português, é a elite brasileira. Da questão nacional caminhamos para a questão de classe (BASTOS, 2006, p, 102).

Marcado pelo pessimismo, Graciliano em suas obras rasga o véu da aparência, dá existência a quem “não existe” perante a sociedade capitalista. Nesse âmbito surge o herói problemático, “os pobres- diabos”, cangaceiros, entre outros, por meio do romance urbano e psicológico, o romance poético metafísico e a narrativa surrealista, ressaltando a condição miserável (problemas sociais, econômicos e históricos) desses homens tanto no plano material quanto espiritual, lutando por uma condição de sobrevivência, numa sociedade exclusiva. Logo, mais que uma representação literária o romancista torna presente uma representação política desses personagens típicos.

A prática literária é também uma forma de representação política. Antes mesmo da questão da mimesis- isto é, da obra como representação da história-, se coloca a questão do escritor como representante da sociedade ou grupo social. No caso da ficção, a condição de personagem cujo destino é mais ou menos negociado com o escritor- narrador é manifestação disso. (BASTOS, 2006, p, 93).

Ao relacionar a citação acima com as obras de Graciliano, constataremos que, “ao mesmo tempo em que assume o privilégio que o diferencia do personagem,

o faz de modo a apresentá-lo e a analisá-lo — é nisso que reside a especificidade e o valor da sua obra” (BASTOS, 2006, p, 92).

CAPÍTULO III: ANÁLISE DO CONTO “UM LADRÃO”: UMA LEITURA PARTICULAR

Certamente, para se buscar compreender a realidade, nada melhor que chamar a atenção para a própria. Nesse sentido, a literatura realista como síntese da realidade a organiza, através de contos, poemas, músicas, entre outros. A história humana é a realidade transformada continuamente pelo ser humano, e esta história é captada por esta literatura.

Como já mencionamos anteriormente, Graciliano Ramos não foi somente um grande escritor de romances, mas também um grande contista. Sobressaem desse acervo literário duas coletâneas de contos: *Dois dedos* (1945) e *Histórias Incompletas* (1946). No que tange aos seus contos, destaca-se o conto “Um Ladrão”, obra que faz parte de uma série de contos reunidos no livro *Insônia*, publicados em 1970.

Segundo Letícia Malard (2003), a primeira edição do Livro *Insônia* surgiu em 1947, pela Editora José Olympio, que reunia contos que já haviam sido apresentados separadamente – com exceção de dois deles. A maioria já tinham sido parte do livro denominado *Dois Dedos* (1945) da editora Revista Acadêmica, que integra dez dos treze contos reunidos em *Insônia*. Os contos “Luciana”, “A testemunha” e “Uma visita”, não faziam parte desta Coletânea. Somente em 1946, as obras “Luciana”, “Um Ladrão” e “Minsk”, foram integradas à coletânea *Historias Incompletas*, da Editora Globo. Dessa forma, quando finalmente Graciliano Ramos, deu forma definitiva aos seus contos em *Insônia* os contos “Testemunha” e “Uma visita” eram os únicos contos inéditos.

Para a melhor compreensão dos períodos das publicações do espaçamento dos contos de Graciliano Ramos recorreremos ao *Catálogo de Manuscritos do Arquivo Graciliano Ramos* (Edusp, 1992), em que afirma que as primeiras publicações esparsas dos contos foram:

- “Insônia”: *O jornal*, Rio de Janeiro, n. 6177, 30 jun. [?] 1930;
- “Um Ladrão”: *Brasil Novo* [Rio de Janeiro], 1º. jun. 1939, com o título “Uma página inédita de Graciliano Ramos;
- “O relógio do hospital”: *La Prensa*, Buenos Aires, 24. out. 1937;
- “Paulo”: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1937;

- “Luciana”: *O jornal*, Rio de Janeiro, 27 out. 1940;
- “Minsk”: Suplemento Literário de *A Manhã*, Rio de Janeiro, 5 out. 1941;
- “A prisão de J. Carmo Gomes”: *La Nación* [Buenos Aires], 1º. jan.1940, traduzido para o espanhol com o título “ La prisión de J. Carmo Gomes”;
- “Dois Dedos”: *A Tribuna*, Santos, 9 des. 1945;
- “A Testemunha”: *Revista do Brasil*, ano I, n.1, Rio de Janeiro, jul. 1938;
- “Ciúmes”: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 out. 1938;
- “Um podre-diabo”: *O jornal*, Rio de Janeiro”, 11jul. 1937;
- “Uma visita”: *Revista do Brasil*, ano II, n.9, Rio de Janeiro. mar.1939;
- “Silveira Pereira”: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 out. 1938.

De modo geral, os contos foram publicados entre os anos de 1937 – quando Graciliano Ramos, depois de ter sido preso, por ser comunista, em 1936, foi solto – até 1945.

Em um dos seus livros — *Linhas tortas*, publicado em 1980 — Graciliano Ramos, a respeito da construção dos seus contos, pondera:

Há alguns anos, porém, achei-me numa situação difícil- ausência de numérico, compromissos de pêsso, umas noites longas cheias de projetos lúgubres. Esforcei-me por distrair-me redigindo contos ordinários e em dois dêles se esboçaram uns criminosos que extinguiram as minhas apoquentações. O terceiro conto estirou-se demais e desandou em romance, pouco mais ou menos romance, com uma quantidade apreciável de tipos miúdos, desses que fervilham em tôdas as cidades pequenas do interior. Várias pessoas se julgaram retratadas nêle e se puseram que eu havia escrito crônica, o que muito me aborreceu (RAMOS, 1971, p 243-244).

Como podemos notar, de acordo com a citação acima, as produções de Graciliano Ramos, tanto os seus grandes e pequenos romances, quanto seus contos, passam para quem lê uma gama de identificação. Em razão de, como já mencionamos, diversas vezes, seu conteúdo conter uma forte verossimilhança com a realidade cotidiana, nisso quem lê se encontra narrado e ou representado nas linhas de suas obras.

No que se refere precisamente a *Insônia*, é de suma importância destacarmos o seu “caráter psicológico e psicanalítico; a compulsiva introspeção dos narradores, que leva à retorica da repetição e à predominância do monólogo interior; a temática

colocada em fatos vividos por Graciliano Ramos [...]” (MALARD, 2003, p. 145). De modo, a coletânea faz uma análise crítica-literária, confessadamente do período nordestino. Conforme MALARD (2003, p.151):

[...] a saga de *Insônia* vai trabalhar e metaforizar, em diversas perspectivas, algumas polarizações da modernidade em 30, tais como: o intelectual cidadão prestando contas à repressora dos movimentos políticos e suas consequências; as tensões entre Arte moderna e Estado conservador; e Eu, prisioneiro agonístico em face da liberdade de um Outro não-humano, palco e rede da necessidade de convivência com os humanos – a cidade/hospital, contraface da cadeia, excrecência da urbe.

O estilo de Graciliano Ramos é um determinante em suas obras. Desse modo, muito de suas obras assemelham-se no que se refere a estrutura e linguagem. Tomemos por exemplo *Vidas Secas* e o conto “Um ladrão”. Nas duas obras o narrador se apresenta de forma onisciente, todavia, ele está tão implícito que só aparece quando emergem os pensamentos dos personagens. Pensamentos da vida prática dos mesmos. Os personagens não comunicam por si só, em razão disso o narrador faz o uso da a terceira pessoa e do discurso indireto- livre, para a expressão da vida dos personagens. No que se refere a narrativa, aqui não há uma história novelística como é de costumes em certos romances, contrariamente, o que se pode observar - os heroísmos se encontram no enfretamento constante de conflitos referentes a sua existência. Dessa maneira, o autor deixa emergir, os mais íntimos sentimentos e expressões dos personagens. A magnificência da linguagem escolhida para as duas obras é tão bem estruturada, que por si própria, atribui as condições de existência dos personagens. Personagens iletrados de vidas sofridas. Às vezes, esta linguagem transita entre a uniformidade dos períodos curtos e coordenados e orações mais longas, quando se descrevem os gestos e percepções dos personagens. Em suma, o que está em questão nessas duas obras de Graciliano Ramos, é a representação do outro de classe iletrado. De fato, as duas obras — *Vidas Secas* e o conto “Um Ladrão”— possuem bastantes semelhanças, por isso a importância de dedicarmos algumas páginas do capítulo anterior à análise do romance. Em razão da análise de *Vidas Secas* contribuir para a compreensão da forma e do conteúdo abordado por Graciliano Ramos no objeto de estudo do nosso último capítulo.

Neste capítulo faremos uma síntese relacionando a análise do conto “Um Ladrão” com os elementos mais gerais do *realismo* abordado nos capítulos anteriores, para assim validar os pontos indicados inicialmente e para reflexões no que concernem os problemas e temas presentes nas obras, lançando uma análise crítica- literária de um ponto de vista particular. Em função disso, vale lembrar que, como sugeriu Candido no início de “ficção e confissão”:

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vividas emoções pessoais. Com isso, 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 passam o romancista, progredindo no sentido de integrar o que se observa ao seu modo de julgar e sentir. De tal forma que, embora pouco afeito ao pitoresco e descritivo, e antes de mais nada preocupado em ser, por intermédio da sua obra, como artista e como homem, terminar por nos conduzir discretamente a esferas bastantes várias da humanidade, sem se afastar demasiado de certos temas e modos de escrever (CANDIDO, 2006, p, 17).

Em suma, podemos salientar que o vasto campo literário de Graciliano Ramos atende e agrada às diversas camadas de classes sociais, indo do mais requintado ao mais simples.

3.1 A luta das contradições internas e externas *do e no* mundo como unidade da vida.

Sob os moldes pertinentes ao recurso da “tipicidade”, Graciliano, em 1939 dá vida, ao conto “Um Ladrão”. Em resumo, o conto, narra a história de um ladrão que se aventura na vida fora da lei, sem nenhuma preparação prévia. Tem como fonte de inspiração outro ladrão que possui um pouco mais de experiência no ofício; é ele que lhe ensina alguns truques para sobreviver nessa vida. Por ter mais ou menos umas três a quatro tentativas bem sucedidas, resolve entrar em uma casa, que havia sondado poucas vezes, entrando no recinto fingindo ser consertador de fogões. Estando prestes a realizar a ação, o “ladrão” é atormentado por lembranças

do passado- como a escola do subúrbio, na qual viu-se menino, triste, enfezado. A professora que o interrogava, indiferente. O vizinho mal-sucedido, que o espetava com pontas de alfinetes, que mais tarde virara soldado. Além disso, lhe veio à mente a lembrança de uma menina de tranças lindas, que falava apertando as pálpebras, escondendo os olhos verdes- Essas lembranças do seu passado fracassado se entrelaçavam na mente do personagem com as possibilidades de um futuro promissor, no qual o personagem sonha em sair da vida ilegal, através do estabelecimento de um Café, no qual seria um patrão que fiscalizaria os empregados rigorosamente. Todavia, esse sonho é interrompido, graças a uma atitude impensada: resolve beijar uma moça num dos cômodos da casa. Moça que o fez lembrar-se da menina do seu passado. A ação impensada de beijar a moça resultou, em fim, no despertar de todos que se encontravam dormindo na casa. Com efeito, o “ladrão” foi parar nos papéis policiais.

Em termos técnicos, no conto, há três momentos: O primeiro momento — presente da ação. Podemos constatar nos trechos descritos a seguir:

- (1) Coisa estranha: sem nenhuma preparação, um tipo se aventura, anda para bem dizer de olhos fechados, comete erros, entra nas casas sem examinar os arredores, pisa como se estivesse na rua. É aí que principia a dificuldade. (p, 17).
- (2) Afastou- se, receoso de que alguém o observasse. Desceu a rua, entrou no café da esquina, espiou as horas e teve desejo de tomar uma bebida. Não tinha dinheiro. Doidice beber álcool em semelhante situação. Procurou um níquel no bolso, estremeceu. As mãos estavam frias e molhadas. (p, 19).

Nesse momento a narrativa se ocupa em apresentar as peculiaridades do nosso “ladrão”, mostrando seus receios e desejos no momento de efetuar suas artimanhas para concretizar sua ação- roubar a casa.

O segundo momento — O passado — podemos constatar no trecho, em que se narram as lembranças do personagem e as experiências do amigo.

- (1) Durante minutos lembrou-se da escola do subúrbio e viu-se menino, triste, enfezado. A professora interrogava-o pouco, indiferente. O vizinho mal-encarado, que o espetava com pontas de alfinetes, mais tarde virara soldado. A menina de tranças era linda, falava apertando as pálpebras, escondendo os olhos verdes. (p, 20).

- (2) Lembrou-se do sujeito da loja de fazenda. Talvez ele fosse o dono da casa, estivesse ali perto, vigiando como um gato. Pensou de novo na menina da escola primária, no sorriso dela, nas pálpebras que se baixavam, escondendo olhos verdes, de gato. Desgostou-se por estar vacilando, perdendo tempo com miudezas. (p, 23).
- (3) A tatuagem da perna de Gaúcho era medonha, uma tatuagem indecente; àquela hora o café da esquina devia estar fechado. (p, 26).
- (4) [...] Gaúcho fazia trabalho direito, tirava anéis das pessoas adormecidas, com agulhas. Homem de mecanismos. E, apesar de tudo, mais de vinte entradas na casa de detenção, viagens à colônia correccional, fugas arriscadas. (p, 29).
- (5) Lembrou-se da menina da menina dos olhos verdes, que lhe surgiu na memória com seio descoberto. (p, 30).

Nesse momento, o passado se remete ao personagem de forma bastante, balanceada. Às vezes apresenta as lembranças de um passado mais remoto — apresentando às narrativas da sua infância outras vezes apresenta um passado mais recente — narrar às lembranças de Gaúcho, o seu instrutor e amigo.

E por fim, temos — O momento condicional. Segundo Zenir Campos Reis (1991, p. 89) “esse tipo de modo verbal rasga, no interior do registro banal e imediato das situações, a dimensão da perspectiva. Com efeito, o sentido básico do condicional é de abertura para o futuro”. Para exemplificação, observemos o trecho abaixo:

- (1) Abandonaria o morro e iria viver num subúrbio distante, onde ninguém o conhecesse, largaria aquela profissão, para que não tinha jeito. Nenhum jeito. Não diria nada a Gaúcho, evitaria indivíduos assim comprometedores. Ia endireitar, criar vergonha, virar pessoa decente, arranjar um negócio qualquer longe de Gaúcho. Sim senhor. Apalpou o rolo de notas através do pano, meteu o botão na casa de algibeira. Criar vergonha, sim senhor, o que tinha ali dava para criar vergonha. (p, 26).

O personagem tem perspectivas de um futuro com condições de vida diferentes das que se tem no presente dado da narrativa, mas essas perspectivas estão submetidas a uma série de condições objetivas. Ao analisarmos o início do conto, voltando o nosso olhar para as condições necessárias para que o nosso personagem, saia da vida ilegal é adentre na vida legal, constataremos que este desejo é utópico. Portanto o leitor e o narrador sabem que este futuro tão promissor

que ele deseja não se concretizara. Neste momento, o sonho parece à fuga para outra realidade, escamotando o perigo do momento presente.

- (1) Estabelecer-se com um café no subúrbio, longe de Gaúcho e daqueles perigos. Café modesto, com rádio, os fregueses, pessoas de ordem, discutindo futebol. Tinha jeito para isso. Ouviria as conversas sem tomar partido, não descontentaria ninguém e fiscalizaria os empregados rigorosamente. E Gaúcho nem o reconheceria se o viesse, gordo, sério, bulindo na caixa registradora. Naturalmente. Apalpou a carteira, sentiu-se forte. Bem. Contando que não fossem fuxicar política no café. Esportes, coisas inofensivas, perfeitamente; mas cochichos, papéis escondidos, isso não. Tudo na lei, nada de complicações com a polícia. (p, 28).
- (2) Mas não falaria, não queria mais relações com Gaúcho, ia abrir um café no arrabalde. (p, 29).

Aqui vale uma ressalva: no trecho (1) descrito acima, Graciliano deixa claro que quis dizer que, para sair da ilegalidade e passar para a vida legal, o “ladrão” escolheu a forma errada, e pior ainda, o mesmo tem perspectivas de explorar os menos afortunados. Nessa nova vida ele vai explorar os menos favorecidos só de forma legal (dono de café). Forma permitida dentro das normas dessa sociedade opressora. No que se refere propriamente à passagem acima, o momento condicional se apresenta de forma semelhante a que se apresenta em um trecho de *Vidas Secas*:

“Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, e enormes”. (RAMOS, 1986 apud REIS, 1991, p. 109).

Para Zenir Campos Reis “do ponto de vista literal, estão elididas da frase uma antítese, que o contexto esclarece, e o enunciado da condição, “Se”. Trata-se de uma hipótese irreal, fundada em condições inesquecíveis, esperança vã”. (1991, p. 89). Em síntese, no que diz respeito diretamente ao conto, as possibilidades de um futuro promissor do nosso personagem, estar subordinada a uma condicional- a saída da vida ilegal através de outro ofício. Entretanto, essa possibilidade não se realizará, porém essa hipótese não estar clara ao nosso “ladrão”. Deixando um

caminho aberto para a construção de expectativas. Expectativas que são frustradas, quando a ação do nosso “ladrão” resulta na sua prisão.

No se refere à figura do narrador, já no início do conto ele se faz presente, fazendo um contraste de como é o ladrão, que tem lugar de protagonista neste conto, com as características de como deveria ter e ser um ladrão, para que suas atividades tivessem êxito. Se voltarmos bem nossa atenção para este trecho, veremos que de cara, Graciliano faz uma crítica a respeito das peculiaridades do nosso “ladrão”:

[...] sem nenhuma preparação, um tipo se aventura, anda para se bem dizer de olhos fechados, comete erros, entre nas casas sem examinar os arredores, pisa como se estivesse na rua- e tudo corre bem. Pisa como se estivesse na rua. É aí que principia a dificuldade. Convém saber mexer-se rapidamente e sem rumor, como um gato: o corpo não pesa, ondula, as juntas estalariam a cada instante, o homem gastaria uma eternidade para se deslocar-se, o trabalho se tornaria impossível (p. 17).

Em seguida, aponta comprovantes para justificar o êxito na atividade. Podemos evidenciar, no trecho:

[...] Mas ninguém caminha desse jeito sem aprendizagem, e aprendizagem não se realizaria se as primeiras tentativas fossem descobertas. Deve haver uma divindade protetora para as criaturas estouvadas e de articulações perras (p, 170).

No que diz respeito à temática escolhida por Graciliano Ramos no conto, não é preciso longas horas dedicadas à análise de suas páginas para descobrir qual é o fenômeno tratado no conto. Na primeira leitura, logo de cara, reconhecemos que o fenômeno tratado no conto gira em torno do fator econômico. O autor romancista em sua representatividade, nesta narrativa, retrata formas de vidas econômicas e culturais diferentes em contato conflituoso. Em outras palavras, de um lado está o “nosso ladrão” noutra a família que em tese será “roubada”, por este ladrão.

Se a temática abordada por Graciliano Ramos em “Um ladrão” é o fator econômico, o que move a trama do conto? É notório que a trama é movida pelo embate entre o fator econômico—que está ligado à objetividade do mundo —com sua subjetividade—que está sujeita ao seu sentimento sobre si próprio e o mundo

que o rodeia. Nesse sentido, podemos dizer que o clímax do conto é a luta das contradições internas e externas do e no mundo como unidade da vida do personagem. Em outras palavras, a vida tranquila e a felicidade do “nosso ladrão”, dependem de condições objetivas, isto é, de razões materiais, todavia, o personagem não teve oportunidades de escolhas — sua vida é miserável e fruto da estrutura da sociedade. Estando diante desta situação, ele se vê em conflito com a sua subjetividade que é resultado do meio. A partir desta afirmação, podemos concluir que o maior problema encontrado pelo personagem se encontra na relação de sua subjetividade ser resultado dos conflitos externos ao seu mundo, não um muito fictício, mas sim um mundo concreto em que o “ladrão”, não se encaixa.

Precisamente, o conto “Um Ladrão” reúne tipicamente a vida de um ser humano. Não um ser humano qualquer, mas sim, um que deveria usufruir de algo; que durante a sua trajetória de vida, a ele foi renegado. Refiro-me, inicialmente, a uma condição econômica básica, necessária para a sobrevivência em um mundo constituído por bases capitalistas. Bases fundamentadas na circularidade de um sistema, onde o mais forte explora e oprime o mais fraco, por meio de mecanismos alienadores de diversos âmbitos. Todavia, o respectivo “ladrão” em sua singularidade é um personagem típico, porém, é mais representado o tipo de personagem que está aparecendo como um típico personagem brasileiro, caracterizando sua universalidade.

Deixando de lado a relação da temática escolhida com a universalidade do personagem, se voltarmos o nosso olhar para os elementos de técnica, de princípio, identificaremos a escolha do título, como característica de universalidade do personagem. Para sermos mais precisos, o autor fez uso do artigo indefinido “Um”, que nas normas da Língua Portuguesa não determina o sujeito. Logo, esta escolha nos remete à ideia de que Graciliano Ramos está narrando a vida de um homem qualquer, o caracterizando com um ser universal. Se Graciliano tivesse optado por dar um nome ou até mesmo por usar o artigo definido “O”, o que em tese daria a ideia ou o sentimento a quem lê de que o autor está narrando a vida de alguém próximo ou até mesmo a sua própria vida, usando o conto como um documento de depoimento, nos remeteria a ideia de proximidade com a história narrada. O homem aqui narrado seria caracterizado como um ser particular, mas, não é o que acontece. Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos, não dá nome à todos personagens, somente

para Fabiano, Sinhá Vitória e Baleia, da mesma forma, no conto ele não dá nomes a todos os personagens, somente a Gaúcho — mentor e amigo do nosso “ladrão”. Entretanto, o romancista narra os acontecimentos com tanta propriedade como se tivesse presente ou como se tivesse sido vivenciado. Uma das grandiosidades de Graciliano Ramos.

De fato, o conto tem muito das obras anteriores de Graciliano, outro exemplo é percepção de circularidade que emana das páginas do conto. Em *Vidas Secas*, Fabiano e sua família têm o desejo e buscam meios de perspectivas de um futuro diferente e mais promissor, fugindo da seca. Contudo, Fabiano e sua família sempre votam ao começo. Assim é o “ladrão”, também tem o desejo de melhorar de vida, porém, sua trajetória é marcada por vivências e fatores que não lhe dão subsídios para que o mesmo encontre bases legais para um futuro melhor. Pobre, fracassado e desenganado, durante toda sua vida foi oprimido de alguma forma. Não quero correr o risco de ser pessimista aqui. No entanto, a não ser que umas das divindades que ele tanto parece prezar faça um milagre supremo, o nosso personagem continuará em uma vida miserável e ilegal. Provavelmente, o “ladrão”, saindo da cadeia, continuará não contando com a vida que sonhou, nem como dono de botequim da periferia, muito menos com a mocinha que ele conheceu no primário ou a que beijou em delírio. Ele- entre tantos outros- será obrigado a aprimorar o ofício mal aprendido com Gaúcho. Buscar meios de sobrevivência, desistir de família, de filhos: tempos difíceis. Contudo, assim como os personagens de *Vidas Secas*, continuará sonhando. Dessa forma, talvez quem sabe, as gerações posteriores terão mais sorte.

Uma inquietação permeia meus pensamentos, nesse momento. Parece-me sensato pedir licença a vocês, e abrir parênteses nessa nossa análise, com a finalidade de explicar a vocês, caros leitores, o motivo pelo qual, optei em pôr entre aspas a palavra *roubada* quando referi à família em cuja casa nosso ladrão entrou. Pois bem! Vamos lá! Creio eu, que o “ladrão” não estava roubando algo que não lhe pertencia, mas sim, recuperando aquilo que antes havia lhe sido tomado. O que nos remete à ideia da teia de causa e efeito (redes de causalidades). O passado justifica o que ele é, um “ladrão”. Fecha parênteses. Continuemos a nossa análise.

Na busca de semelhanças do conto “Um Ladrão” com outras obras de Graciliano Ramos temos, como outra exemplificação, *Angústia*. A vida fracassada e

amarga de Luís Silva se assemelha à do “ladrão”. Contudo, diferente de Luís, que é um submisso a leis de um destino que a ele se apresenta, caótico, o “ladrão” tem um sonho e esse sonho tem um peso, o desejo. Voltamos novamente, a luta das contradições internas e externas do e no mundo como a unidade de vida do nosso personagem central. O nosso personagem é um homem, não estou me referindo especificamente ao seu gênero, mas sim, sua espécie — ser humano. O ser humano, em sua totalidade é formado por anseios materiais e sentimentais, isto é, anseios objetivos e subjetivos. Decorrente disso, a organização da vida do “ladrão” estava dividida em dois planos- de início, ele queria suprir uma carência material, que se concretizaria com o roubo. Todavia, algo ainda irá faltar. Partiremos para o plano sentimental. Depois da aquisição material o homem queria a satisfação sentimental- o amor. Queria uma totalidade. O homem sonha com uma vida diferente, com uma profissão, dentro dos padrões que permite a sociedade. Com a moça ao seu lado, e quem sabe formar uma família. Nesse momento os conflitos subjetivos e objetivos dialogam. Ele sabia que com a vida “miserável” que ele tinha, faltaria algo à moça, e só sua presença não supriria esta falta. Ambos precisariam de uma estabilidade financeira. É óbvio que ele sabia que havia um abismo dividindo a vida que ele leva e a da moça. Abismo que se resume aos padrões da sociedade- alto status econômico e leis que regem a ética e moral da vida social- elementos não pertencentes à vida do personagem. Não esquecemos que ele é um infrator (ladrão), de acordo com as normas da sociedade. Em razão disso, o personagem tinha consciência de que para sua felicidade ser completa, necessitaria suprir sua carência material para depois suprir sua carência sentimental. Carência sentimental que tinha desde a infância, quando se via triste, enfezado. Na verdade creio que o nosso personagem tinha necessidade do outro, já que desde criança sentia na pele a indiferença. O mundo ao seu redor era fracassado e mesmo ele sendo um fracassado não se encaixava nesse mundo. Talvez ele só quisesse ser aceito por este mundo. Por mais que fosse por meios “ilegais”. E foi no momento de desejo que a sua subjetividade falou mais, nesse momento ele foi alguém. Talvez tenha sido essa força que desgraçou sua vida.

Contrariamente às outras obras de Graciliano, o conto tem algo novo, além da tomada de consciência moral do personagem principal, em torno da ilegalidade do

ato de “roubar”, o conto traz a presença da religiosidade. A afirmação pode ser constatada em diversas passagens do conto:

- (1) Deve haver uma divindade protetora para as criaturas estovadas e de articulações perras. (p.17)
- (2) Deus não havia de permitir infelicidade. (p.23)
- (3) Abriu uma porta a ferro, acendeu a lâmpada, viu um oratório. Desejou apoderar-se dos resplendores das imagens e do bordão de S. José, de ouro, pesado. Afastou-se, com medo da ostentação. Não cometeria semelhante sacrilégio. (p.25)
- (4) Quando Deus quer, as pessoas não acordam. (p.29)

É por esses “seres superiores” que o nosso personagem protagonista demonstra ter um respeito, o que lhe atribui um juízo de valor. Respeito que demonstra ser maior do que ele tinha por Gaúcho, o qual ele endeusava. A Deus, um ser supremo, era atribuído o comando do destino das pessoas, que inclusive a sua proteção divina era direcionada até mesmo aos maus feitores como ele e Gaúcho.

Correndo o risco de erramos, ousamos dizer que o nosso “ladrão” se encaixa em dois dos perfis de heróis defendidos por Georg Lukács em “*A Teoria do romance*”, redigido em 1914 e 1915- *herói romanesco é o herói problemático*. Sobre o perfil herói romanesco, o crítico pondera:

[...] buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem 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.
(LUKÁCS, 2000, p.14 apud FREITAS, 2012, p.11).

Acerca da citação acima, podemos afirmar que o fenótipo *herói romanesco* é um ser desprovido de razão lógica, resultado de conflitos externos, que o faz cometer loucuras, para saciar sua defasagem interna. Relacionando o fenótipo *herói romanesco* com o nosso personagem central, ele se encaixa no perfil, por ter cometido um crime, o de roubar. Na busca de preencher uma necessidade individual— a carência material — não se importando com os meios.

É da insatisfação com o mundo que surge o *herói problemático*. Conforme Georg Lukács o herói problemático seria aquele que se vê inútil diante do mundo que o cerca, não se encaixando no seu mundo redor. Assim é nosso “ladrão”, insatisfeito, almejar ter as rédeas de sua vida e adaptar-se as normas da sociedade, no caso, ter um trabalho legal. A vida do nosso herói é marcada por lutas duras e caminhos que o fazem desviar de uma vida fácil. É da decepção com a vida e a busca da sua plenitude que emerge o ser em crise existencial. Decorrente disso, o nosso personagem comete a loucura de roubar para satisfazer seus desejos materiais e para converter sua necessidade do outro (subjetividade), em delírio comete um erro- o de beijar a moça.

É da complexidade dos problemas da vida que nasce no nosso “ladrão”, a figura do opressor. Em outras palavras, o personagem ao conhecer sua opressão, deseja sair dessa situação e ao sair dela visa oprimir o próximo. Essa atitude seria concretizada quando ele abrisse o café, se tornando patrão. Afirmação pode ser intuída no trecho: “[...] fiscalizaria os empregados rigorosamente. Um patrão, sim senhor, fiscalizaria os empregados rigorosamente”. (p. 28).

Aliás, no que diz respeito às figuras de opressão presentes no conto, elas estão sendo representadas pelos seguintes personagens: a professora (que o interrogava de modo indiferente), o vizinho mal — encarado (que o espiava com as pontas de alfinetes), a polícia que fez sua prisão, a família que o denunciou (casal de velhos e a moça).

No que corresponde à esfera econômica no universo da literatura brasileira, temática central, abordada por Graciliano Ramos, no objeto de análise deste capítulo, em *O fator econômico no romance brasileiro (1980)*, pondera: com o passar dos anos, talvez devido aos modismos passageiros e baseados em movimentos estrangeiros, alguns escritores se perderam, no que significa verdadeiramente o ato de fazer Arte como a sua literatura. Vimos expostas nas vitrines obras que somente satisfazem os gostos mais superficiais da sociedade. Coisas passageiras, que no transcorrer de poucos anos perdem o sentido.

Parece-nos que romancistas mais ou menos reputados julgaram certos estudos indignos de atenção e imaginaram poder livrar-se deles. Assim abandonaram a outras profissões tudo quanto se refere à economia. Em consequência disso, fizeram uma construção de cima para baixo, ocuparam-se de questões sociais e questões políticas,

sem notar que elas dependiam de outras mais profundas, que não podiam deixar de ser examinadas. (RAMOS, 1980, p, 322).

Com base na citação acima, podemos entender que com o passar dos anos, os escritores refinaram o seu modo de escrever, contudo, deixaram de lado coisas essenciais para a literatura, a sua relação com o todo. Os escritores viraram meros espectadores da realidade, passaram a isolar os fatos, não levando em consideração a possibilidade de estabelecer uma relação entre eles.

Os romancistas brasileiros, ocupados com a política de ordinários esquecem a produção, desdenham o número, são inimigos de estatísticas. Excetuando-se as primeiras obras de José Lins do Rêgo e as últimas de Jorge Amado, em que assistimos à decadência da família real, queda motivada pela vitória da exploração gringa sobre os engenhos de bangüê e as fazendas de cacau, o que temos são criações, às vezes um lirismo atordoante, espécie de morfina, poesia adocicada, música de palavras. (RAMOS, 1980, p, 322).

Situados sob os moldes novelistas, alguns autores desconsideram os fatores econômicos da vida dos personagens, ignorando o fato de que o modo que estes pensam depende também dos fatores econômicos. Dessa maneira, a vida dos personagens nos aparece de modo superficial, cheia de lacunas.

Um cidadão é capitalista. Muito bem. Ficamos sem saber donde lhe veio o capital e de que maneira o utiliza. Outro é agricultor. Não visita as plantações, ignoramos como se entende com os moradores, se a safra lhe deu lucro. O terceiro é operário. Nunca o vemos na fábrica, sabemos que trabalha porque nos afirmam que isto acontece, mas os seus músculos nos aparecem ordinariamente em repouso. Não surpreendemos essas pessoas no ato de criar riquezas. A riqueza surge criada, como as histórias maravilhosas, faz-nos pensar no deserto, onde o povo eleito recebia alimento do céu. Torna-se irreal, misteriosa- e como é indispensável à existência humana, irrealidade e mistério transmitem-se aos indivíduos que circulam na maior parte dos livros nacionais. (RAMOS, 1980, p, 322-323).

Acerca da citação mencionada acima, fica claro que os romancistas do novo século baseiam sua leitura em fatores superficiais da vida humana. Voltando a sua atenção para fatos relativamente corriqueiros. Motivo de espanto para Graciliano, “espantamo-nos porque vivemos numa época de lutas e dificuldades horríveis, mal

pensamos que no princípio do século os homens tinham vagar para divertimentos inúteis”. (RAMOS, 1980, p, 323).

Testemunhas do conflito em que se debatem o capital e o trabalho, os romancistas brasileiros nos apresentam, ora o capitalista, ora o trabalhador, mas as relações entre duas classes ordinariamente não se percebem. Temos de um lado hábitos elegantes, sutilezas, conversações corretas, nada parecidas às que ouvimos na rua, insatisfação, torturas complicadas que a gente vulgar não pode sentir; do outro lado, bastante miséria, ódio e desejo de vingança. Ignoramos, porém, se os sentimentos daqueles homens requintados têm uma origem puramente religiosa ou se eles criam desgostos por falta de ocupação. (RAMOS, 1980, p, 323).

Ao contrário do que possamos imaginar, o problema dos nossos escritores agirem de modo indiferente sobre os assuntos econômicos não está ligado aos seus problemas subjetivos diante da literatura brasileira, mas sim, está justamente relacionada à ordem econômica. Como afirma Graciliano: “O que eles produzem rende pouco, rende uma insignificância, e é possível que não queiram pensar nisso.” (RAMOS, 1980, p, 324). De fato, a profissão literária no Brasil nem sempre é recompensadora, quando se refere a termos econômicos. Nesse sentido, o receio de que nas questões sociais sobressaiam às questões subjetivas, coisa que nos últimos anos é o que dá lucro na literatura brasileira, faz com “que alguns escritores se habituem a utilizar em romance apenas coisas de natureza subjetiva”. (RAMOS, 1980, p, 324). Sobre esta defasagem no modo de representar a nossa realidade, pondera Graciliano:

Como quer que seja, vemos aqui nos livros uma pequena humanidade incompleta, humanidade que às vezes sente e pensa, mas é absolutamente desprovida das necessidades essenciais. Com certeza os nossos autores dirão que não desejam ser fotógrafos, não têm o intuito de reproduzir com fidelidade o que se passa na vida. Mas então porque dão nomes de gente nas suas ideias, por que as vestem, fazem que elas andem e falem, tenham alegrias e dores? Pode efetivamente haver grandezas nesses monstros, mas é inegável que são monstros. Abandonando os fatos objetivos, investigando exclusivamente o interior dos seus tipos, alguns escritores geraram uma fauna de seres estranhos em que há um pouco de homens, muito de espírito e demônios. (RAMOS, 1980, p, 324).

Partindo da citação anteriormente mencionada, influenciados pelos modelos novelísticos os autores tendem a fazer uma reprodução da humanidade pela metade. Nessa, a humanidade tende a ser reproduzida das complicações internas, na qual aparecem apenas as atitudes humanas e não a razão delas agirem de tal modo. Como se as atitudes do ser humano criassem por conta própria.

De fato, para os leitores que apreciam a verdadeira arte literária, a tendência de representação da humanidade pela metade não agrada. Para nós a literatura tem que representar na íntegra tudo aquilo que é real em nossa realidade, indo do mais superficial ao que há de mais profundo na humanidade e no mundo que a cerca.

Mas se essas cópias nos desagradam, mais desagradáveis achamos a imitação de obras exóticas, que nenhuma relação têm conosco. Simulando horror excessivo ao regional, alguns romancistas pretendem tornar-se à pressa universais. Não há, porém, sinal de que o universo principie a interessar-se pelas letras, enquanto nós nos interessamos demais por êle e voluntariamente desconhecemos o que aqui se passa. Para sermos completamente humano, necessitamos estudar as coisas nacionais, estudá-las de baixo para cima. Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas se esquecemos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro. (RAMOS, 1980, p, 326).

Trazendo para a realidade nossa, a citação acima faz com que em nossos pensamentos, permeie uma inquietação bastante pertinente — Se aos apreciadores da verdadeira literatura brasileira, a imitação dos modelos estrangeiros, a obsessão desenfreada e mal explorada da matéria nacional não agrada, qual deve ser o papel do romancista nesse contexto? Para Graciliano: “Não sei por quê. Acho que o artista deve procurar dizer a verdade. Não a grande verdade, naturalmente. Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas” (RAMOS, 1980, p, 327). Em outras palavras, o romancista deve se posicionar diante do seu objeto de estudo de modo a analisá-lo e explicá-lo, não deixando seu juízo de valor sobressair à verdadeira realidade do objeto.

Relacionando a obra *O fator econômico no romance brasileiro* (1980) com o Conto “Uma Ladrão”, constataremos que Graciliano procura fazer diferente dos romancistas novelísticos — que somente se preocupam com a aparência da sua obra — o autor no conto procura demonstrar que os sujeitos da vida real, estão sujeitos a processo de acumulação de uma classe. Em outras palavras, o romancista tem a

preocupação de apresenta em suas obras o reflexo verdadeiro da vida social, incluindo os fatores econômicos e as relações sociais. No que se refere precisamente ao conto “Uma Ladrão”, Graciliano demonstra que os conflitos envolvendo a subjetividade do personagem central está condicionada aos conflitos objetivos com o seu mundo, no caso problemas econômicos.

A nossa análise vai parando por aqui, mas antes de terminá-la me parece sensato abrir mais uma vez parênteses para explicar a vocês leitores, o motivo pelo qual diversas vezes referimos ao personagem central deste conto como “nosso”, pois bem! Se a sociedade somos nós, o “ladrão” é resultado de nossas ações, ou até mesmo da nossa passividade diante das ações do outro em nossa sociedade. Quando nos silenciemos diante de uma situação de opressão estamos em consentimento com ela.

A “representação é, no mundo moderno, antes de tudo, um fenômeno político de classe” (BASTOS, 2003, p, 102). É essa representação que Graciliano Ramos dá ao outro de classe em suas obras, mesmo que às vezes de forma implícita. Ao fazer isso, Graciliano, destaca um povo que nunca foi lembrado, nos dando conhecimentos de realidades por nós às vezes desconhecidas, outras vezes, esquecidas. Chegamos a esse conhecimento por meio da análise dos fenômenos, daquilo que está exposto aos nossos olhos (aparência substancial), desse modo, chegamos ao radical da essência. Resultado disso, desmanchamos a naturalização das coisas e dos fatos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que se refere especificamente à literatura, compreendemos que ela está intimamente ligada ao processo de formação da história da humanidade, sendo assim a literatura percebe a história em movimento, percebe o mundo humano.

A história humana é a realidade transformada, sendo concretizada por ações humanas, ou por relações humanas, e foram através de tais relações que se estabeleceram as normas que regem a sociedade. Nesse sentido, a formação da literatura brasileira se fez sob os moldes da literatura Universal, mediante um processo de inclusão e exclusão, de formas e conteúdos. Teve como motor de impulso o anseio de ter uma literatura com a cara do Brasil, partindo do instinto de nacionalidade. Anseio que se consolida com o autor Machado de Assis, um dos pioneiros na caminhada de uma autônoma literatura, que mesmo com suas obras baseadas na literatura árcade mostrou-se livre do euro-centrismo literário, dando uma roupagem nova para a literatura de então. Nos anos posteriores esta roupagem nova para a literatura brasileira é renascida com Graciliano Ramos, que encontra no Realismo o método ideal para a análise e representação da realidade de forma verossímil.

No que tange, precisamente, a Graciliano Ramos, o romancista situado nas próprias vivências, por meio da literatura, encontra o caminho para interpretar a realidade. Graciliano, em suas obras procura representar a luta das contradições internas e externas do e no mundo dos homens, mediante a construção coletiva e individual de relações humanas, sejam elas consigo próprio ou com os outros. Por conseguinte, o romancista nos revela peculiaridades internas dos personagens, porém revelando claramente a realidade externa, isto é, os problemas reais da sociedade. Todavia, nos revela as contradições, nos deixando apenas reflexões e não soluções para os problemas, mas abrindo a possibilidade de nós refletirmos sobre estes problemas e intervirmos na nossa realidade.

A essência dos problemas da sociedade escapa ao nosso entendimento e à nossa compreensão de mundo. Nós desconhecemos a nossa própria essência. No caminho para desfazer essa realidade, a literatura tenta fazer a mediação entre a essência e aparência, porém tentar dar forma às contradições humanas é um trabalho complexo. Tentar compreender e fazer essa conjuntura da essência e

aparência dos problemas externos e internos da sociedade dentro de uma obra literária é a característica basal da literatura realista.

Nas obras literárias naturalistas, existem apenas descrições de uma suposta realidade, a sociedade se torna fragmentada, separada propositalmente para então “parecer” (aparência) que os problemas sociais não se relacionam e não se complementam. Não se evidencia uma razão para os nossos problemas, tudo é meramente descrito, para que não façamos essa relação com a vida real, a unidade ou particularidade se perde na descrição, dando lugar a uma generalização, não existe um todo, mas partes que não dialogam entre si. Sendo assim, não conseguimos perceber a essencialidade da vida. Contrariamente, na literatura realista, procura-se estabelecer um elo entre forma e o conteúdo, essência e aparência num todo. A dialética literária nos aproxima de tais problemas, da realidade, nos fazendo participar de um processo que é nosso, e não somente do outro. A alteridade está presente nesta literatura, nos mostrando que fazemos parte desta engrenagem, e que “nós somos a sociedade”, e que os problemas externos são os nossos problemas, a nossa realidade. Dessa forma, os autores que entenderam o seu fazer social, isto é, tiveram o despertar de uma consciência de classe, como por exemplo, Graciliano Ramos e Machado de Assis, através da literatura, insistem em mostrar a história em movimento, na qual seus personagens encontram limites reais e desejam superá-los.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”. Texto-Fonte: *Obra Completa de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III 1994. Publicado originalmente em *O Novo Mundo*, 24/03/1873. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/imagens/stories/pdf/critica/mact25.pdf>>. Acesso em: 12 Setembro de 2016. As 11h 02 mim.

BASTOS, Hermenegildo. “Formação e representação”. *In: Cerrados*. Brasília: UNB, n° 21, ano 15, 2016.

CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. “O romance do outro: *Vidas Secas* (2- O sentido da montagem)”. *In: Uma história do romance brasileiro de 30*. Campinas, SP: [s. n], 2001.

CANDIDO, Antonio. “A literatura de dois gumes”. *In: A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____. “Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos”. Horizonte: Editora Itatiaia, 1997, v.1 e 2.

_____. “Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos”. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 200. (coleção reconquistada do Brasil. 2ª; vol. 177-178).

_____. “Introdução”. *In: Iniciação á Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas Publicações, 2004.

_____. “Iniciação á Literatura Brasileira”. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. “Cinquenta anos de *Vidas Secas*”. *In. Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FREDERICO, Celso. “A arte no mundo dos homens: Capítulo 5 e 7”. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

FREITAS, Vanessa Cristiane da Silva. **A ANÁLISE DA PERSONAGEM LUÍS DA SILVA NO ROMANCE “ANGÚSTIA” DE GRACILIANO RAMOS**. 2012. 36f. Monografia (Graduação)- Curso de Licenciatura em Letras. Faculdade de Ciências da Educação e Saúde- FACEB- do Centro Universitário de Brasília- UniCEUB. Disponível em: <<http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/3454/2/TCC-1.pdf>>. Acesso em: 16, de Agosto de 2016. As 03h 15min.

LAFETÀ, João Luiz. “A dimensão da noite”. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.

LAJOLO, Marisa. **Preconceito e intolerância em Caçadas de Pedrinho** Marisa Lajolo e a polêmica Lobato/Conselho Nacional de Educação. In: **Revista Emilia**, [S.L.], Setembro de 2011.

Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=30>>. Acesso em: 5 Outubro, de Dezembro de 2016. Às 9 h.

LUKÁCS, Georg. “A teoria do romance: um ensaio histórico-Filosófico sobre as formas da grande épica”. Tradução, prefácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.240 p. (Coleção Espírito Crítico).

MALARD, Letícia. “Posfácio” a *Insônia*. In: **Insônia**. São Paulo: Martins, 1970.

RAMOS, Graciliano. “Um Ladrão”. In: **Insônia**. São Paulo: Martins, 1970.

_____. Graciliano Ramos. “Vidas Secas”. Rio de Janeiro: Record, 1986, 58ª ed.

_____. “O fator econômico no romance brasileiro”, In. **Linhas Tortas**, São Paulo: Martins Fontes, 1980.

REIS, Zenir Campos. “Tempos futuras - Vidas Secas, de Graciliano Ramos”. in. **Estudos Avançados, USP, Instituto de Estudos Avançados, n. 76**, 2012.