

CRISTIANE DE VASCONCELLOS SCHLECHT

**Olhares divergentes:
Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos**

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Adélia T. Bezerra de Meneses

Campinas
2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Sch36s	Schlecht, Cristiane de V. Olhares divergentes : Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos / Cristiane de Vasconcellos Schlecht. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010. Orientador : Adélia Toledo Bezerra de Meneses. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Teoria literária. 2. Regionalismo. 3. Literatura comparada. 4. Literatura brasileira. I. Meneses, Adélia Toledo Bezerra de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
	tjj/iel

Título em inglês: Divergent sights: Rachel de Queiroz and Graciliano Ramos.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Literary Theory; Regionalism; Comparative Literature, Brazilian Literature.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Adélia Toledo Bezerra de Meneses (orientadora), Profa. Dra. Vilma Arêas e Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart. Suplentes: Profa. Dra. Enid Yatsuda Frederico e Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes.

Data da defesa: 13/05/2010.

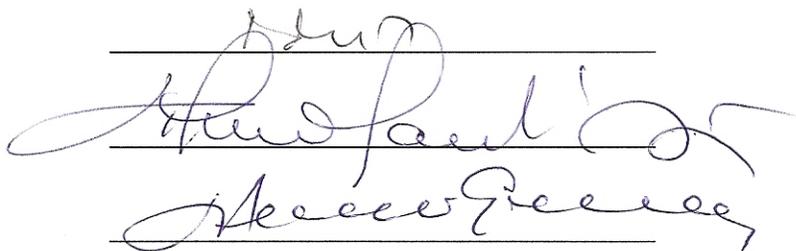
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Adélia Toledo Bezerra de Menezes

Vilma Sant'Anna Arêas

Audemaro Taranto Goulart



Enid Yatsuda Frederico

Márcia Marques de Morais

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Adélia Toledo Bezerra de Meneses, pelas muitas horas de conversas, pelos valiosos ensinamentos pelo árduo caminho da literatura e pelo incentivo nos momentos de esmorecimento.

À minha família, mãe, pai (*in memoriam*), irmão e irmã, cunhados e sobrinhos, pelo encorajamento e suporte para que este trabalho fosse realizado.

Ao colega Erwin Torralbo Gimenez, pelas primeiras ideias e discussões, ainda na graduação, quando a possibilidade de se realizar esta dissertação começava a ser delineada.

À amiga Vanessa (*in memoriam*), que se foi tão cedo, mas não sem antes deixar seus conselhos e encorajamento para a realização do mestrado.

Aos amigos, Cássia, Luciano, Regina e Ricardo, pela paciência e compreensão nos inúmeros momentos em que deixei de estar com eles para “estudar para o mestrado”.

À amiga Eliane Sabatine, pelo oferecimento do silêncio de sua casa e da companhia de seus gatos para que eu pudesse estudar.

Ao amigo e chefe, Ricardo Lopez, pela flexibilidade e compreensão da dificuldade de aliar trabalho e estudo acadêmico.

Às Irmãs Passionistas de São Paulo da Cruz, nas pessoas da Ir. Mercedes Scortegagna e da Ir. Ailda Klüppell, que me incentivaram e valorizaram nesses anos de estudo e trabalho.

A todos os colegas do Colégio Passionista São Paulo da Cruz que torceram por mim e me encorajaram nesta jornada acadêmica.

Aos professores Vilma Arêas, Zenir Campos Reis e Enid Yatsuda Frederico, pela generosidade em ler e comentar este texto no momento da qualificação, sugerindo ideias e caminhos.

A todos os funcionários da Secretaria de Pós-Graduação, em especial ao Cláudio, pela disponibilidade para responder às minhas inúmeras dúvidas.

Enfim, a todos os que, direta ou indiretamente, em grandes ou pequenas doses, colaboraram para que eu chegasse ao final deste doce desatino que é fazer mestrado.

Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada.

(Graciliano Ramos, em carta à irmã, Marili Ramos, 23 de novembro de 1949)

RESUMO

Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos são escritores que apresentam muitas semelhanças entre si: ambos são provenientes da região nordeste brasileira e iniciam sua produção ficcional na década de 1930, além de terem sido adeptos de ideologias de esquerda, em particular o comunismo, assim como boa parte da intelectualidade brasileira dessa época. A partir dessas semelhanças, este trabalho propõe um cotejo entre algumas das obras desses escritores: respectivamente *O Quinze* (1930) e *Vidas Secas* (1938), de um lado, e *João Miguel* (1932) e *Angústia* (1936), de outro. Para tanto, situam-se os dois escritores em face da crítica literária, além de se investigar a importância de cada um deles para o estudo da literatura brasileira até a atualidade. A partir da análise minuciosa de passagens e temas similares nas obras dos dois escritores, pode-se perceber que, apesar das inúmeras semelhanças entre essas obras e seus autores, eles se distanciaram em termos de eficácia estética em seus romances. Essa constatação é feita por meio da análise sobretudo de um elemento ficcional: o foco narrativo. Assim, ao se analisarem os narradores de cada um dos romances, fica explícita a diferença entre Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, chegando-se à conclusão de que este último foi capaz de alcançar, em suas obras, partindo de realidades e temas muito similares ao da escritora, qualidade literária bastante superior.

Palavras-chave: Teoria Literária; Regionalismo; Literatura Comparada; Literatura Brasileira.

ABSTRACT

Rachel de Queiroz and Graciliano Ramos are writers who have many similarities between them: both are from the Northeast of Brazil and begin their fictional production in the 1930s, and were supporters of leftist ideologies, particularly communism, as well as good part of the intellectual community of that time. From these similarities, this paper proposes a comparison between some of the works of these writers, which are, respectively, *O Quinze* (1930) and *Vidas Secas* (1938), on the one hand, and *João Miguel* (1932) and *Angústia* (1936), on the other. Therefore, the two writers are situated in the face of literary criticism, and the importance of each to the study of Brazilian literature to the present is focalized. Upon careful examination of passages and similar themes in the works of the two writers, one can see that despite the many similarities between these works and their authors, they drifted apart in terms of effectiveness aesthetics in their novels. This observation is made by analyzing a particular element of fiction: the narrative focus. Thus, when analyzing the narrators of each of the novels, is the explicit difference between Rachel de Queiroz and Graciliano Ramos, and one came to the conclusion that Graciliano was able to achieve in his works, starting from the realities and issues that are very similar to Rachel, higher literary quality.

Keywords: Literary Theory; Regionalism; Comparative Literature, Brazilian Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. RACHEL DE QUEIROZ: uma trajetória de contradições	3
1.1 O silêncio da crítica	3
1.2 A fortuna crítica	8
1.3 O viés ideológico	18
2. GRACILIANO RAMOS: aspectos críticos	23
2.1 O autor e a crítica	23
2.2 A trajetória política	35
2.3 Modos de narrar	40
3. SOCIABILIDADE LITERÁRIA	47
3.1 Conexões literárias	47
3.2 A questão da influência	51
4. RACHEL E GRACILIANO: aproximações	55
4.1 Tempo e espaço	55
4.2 Envolvimento político	61
4.3 Temas	68
4.4 Linguagem	74
5. OLHARES DIVERGENTES	79
5.1 O ponto de vista narrativo	79
5.2 <i>O Quinze e Vidas Secas</i>	82
5.3 <i>João Miguel e Angústia</i>	95
5.4 Visões de mundo	105
CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS	113
BIBLIOGRAFIA	121

Introdução

A literatura brasileira na década de 1930, particularmente no Nordeste, manifestou preocupações exacerbadas com questões sociais, em vista das condições de atraso e exploração do homem nordestino em relação ao restante do país, principalmente o Sudeste, em pleno desenvolvimento urbano e industrial.

Essa preocupação se explica, em grande parte, pela adesão de muitos escritores nordestinos, que deram início a sua produção literária nesse período, à ideologia de esquerda, animados pelas conquistas da Revolução Comunista na União Soviética.

Lafetá (2004) explica esse interesse pelas questões sociais a partir do recrudescimento do pensamento ideológico em todo o mundo na década de 1930, movimento que certamente atingiu a intelectualidade brasileira no período.

Dessa maneira, esses escritores, na sua maioria jovens, foram inflamados pelos ideais de justiça social, transformando suas obras literárias em armas para denunciar as condições sociais precárias que observavam. A partir do Nordeste, então, idealizou-se todo um projeto literário que incluía preocupações sociológicas acerca da realidade brasileira.

É possível entrever, nesse contexto, um tipo de sociabilidade literária, como apontou Antonio Candido (2006), a partir do momento em que esses escritores nordestinos formaram um grupo de intelectuais que compartilhavam dos mesmos ideais estéticos e políticos, definindo um modo próprio de pensar o país e, mais particularmente, o Nordeste brasileiro.

Dentre esses escritores, destacam-se dois, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, que, de maneiras diferenciadas, também se aliaram a todo esse projeto, pessoal e artisticamente. No entanto, cada um deles se relacionou de maneira diferente com a ideologia de esquerda, tanto no aspecto das posições pessoais quanto na projeção dessa ideologia em suas obras literárias.

Partindo muitas vezes de temas bastante semelhantes, ambos produziram romances que se distanciaram em relação à eficácia estética de suas obras, constituindo-se em exemplos paradigmáticos de duas posições divergentes frente a uma mesma realidade comum.

Por essas semelhanças e diferenças, este trabalho propõe uma comparação entre algumas obras desses escritores, respectivamente *O Quinze* (1930) e *Vidas Secas* (1938), de um lado, e *João Miguel* (1932) e *Angústia* (1936), de outro, a fim de refletir sobre dois caminhos possíveis para uma mesma motivação literária presente em um importante período da literatura brasileira.

Com isso, pensa-se ser possível elucidar esse período, bem como contribuir para a história da literatura brasileira, por meio do aprofundamento no estudo de uma época e de autores significativos de nosso sistema literário.

Para tanto, procede-se a uma investigação do lugar que ocuparam esses autores durante o século XX perante a crítica literária brasileira, bem como a posição que ambos ocupam na atualidade no conjunto dos escritores brasileiros.

Além disso, as obras de Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos são contextualizadas levando-se em conta o momento histórico em que seus escritos ganharam relevância e a relação que tal momento estabeleceu com toda a tradição literária anterior a ele, além da relação com as conquistas estéticas do Modernismo de 1922, de que esses escritores são certamente tributários.

A investigação histórica da recepção das ideias socialistas no Brasil também é uma parte significativa do trabalho, pois explica em que contexto de pensamento se deu a motivação literária desses autores.

Como não poderia deixar de ser, há também o levantamento das semelhanças de enredo e passagens entre as obras escolhidas, comprovando que Rachel e Graciliano, compartilhando do mesmo meio literário, adotaram convicções muito semelhantes no momento da escrita dos romances.

Por fim, faz-se a comparação, mas então com vistas a estabelecer as diferenças entre os escritores, com o intuito de mostrar como cada um lidou com a realidade, transformando-a em matéria literária.

1. Rachel de Queiroz: uma trajetória de contradições

1.1 O silêncio da crítica

Apesar de ter vivido quase 93 longos anos (1910-2003)¹ e de ter atravessado praticamente todo o século XX, participando ativamente da vida intelectual do país, a fortuna crítica sobre Rachel de Queiroz é ainda insípida e sua obra segue pouco estudada.

A escritora desde muito cedo mostrou-se afeita à palavra escrita, tendo atuado como colaboradora e cronista de jornal por toda a sua vida. De *O Ceará*, aos 17 anos, até *O Estado de S. Paulo*, aos 92, pouco antes de falecer, foram nada menos que 76 anos de presença de Rachel comentando a vida nacional nos jornais de maior circulação do país.

Além das crônicas jornalísticas, sua contribuição à literatura de ficção também não foi pequena, pois a autora teve publicados sete romances, duas peças de teatro, três livros infanto-juvenis e muitas antologias de crônicas.

Afora sua contribuição ficcional no cenário da literatura brasileira, não se pode ignorar também que os escritos de Rachel de Queiroz certamente têm muito a revelar sobre a interpretação da vida brasileira, e também não pode ser esquecida sua atuação, num primeiro momento, no cenário da intelectualidade de esquerda no Brasil.

A despeito de toda essa contribuição, Rachel de Queiroz foi praticamente esquecida pela crítica literária brasileira, restando de sua fortuna crítica apenas alguns ensaios esparsos, mas pouquíssimos estudos mais aprofundados sobre sua obra, com algumas exceções que serão tratadas posteriormente.

Como se verá a seguir, atribui-se esse “esquecimento” em relação à escritora às posições assumidas por ela após a sua primeira fase, quando, nas

¹ Rachel de Queiroz faleceu em 4 de novembro de 2003, faltando poucos dias para os 93 anos, que completaria no dia 17 de novembro do mesmo ano.

décadas de 1960 e 1970, teve forte ligação com o movimento que instaurou o regime militar no Brasil.

Rachel de Queiroz, nas entrevistas que deu e no livro autobiográfico que escreveu com a irmã, *Tantos Anos* (QUEIROZ & QUEIROZ, 1998), quando questionada sobre seu envolvimento com os militares e o posterior golpe militar, sempre se manteve muito reservada ao discutir o assunto, revelando o mínimo possível e esquivando-se de participação direta, de certo por ser consciente da polêmica sobre sua suposta aprovação à ditadura militar.

Assim a escritora explica, em entrevista, seu apoio aos militares em 1963: “Eu era contra o Jango porque, para mim, ele era o representante do que restara do getulismo. O suposto socialismo do Jango foi uma coisa que eu nunca engoli. Então, me opus formalmente contra o Jango, eu conspiréi com os generais para a derrubada do Jango” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1997, p. 29).

Ainda sobre a época, a escritora afirma que seu apoio e confiança eram em Castello Branco, seu amigo e parente, e que, quando ele deixou o poder, não mais se envolveu com os militares: “(...) Depois que o Castello saiu, nunca mais eu apoiei os militares. Meu papel em tudo isso foi pequeno, claro; de qualquer maneira, gosto de frisar que, depois da saída do Castello, eu deixei de apoiar o governo militar” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1997, p. 29).

Se Rachel de Queiroz não participou ativamente da ditadura militar, como insiste em afirmar, a verdade é que também não se colocou contra ela, omitindo-se dos rumos que a ditadura tomaria no país.

Essa postura espanta ainda mais pelo passado comunista e trotskista da escritora. É realmente surpreendente que alguém que militara na extrema esquerda pudesse apoiar um sistema de ultradireita como o regime militar. Essa suposta “traição” parece ter contribuído para que sua imagem – e sua obra – fosse demonizada nos meios acadêmicos.

Alfredo Bosi (1970), ao analisar a trajetória literária da autora, chama a atenção para essa guinada da esquerda para a direita, da seguinte maneira:

Já a curva ideológica da escritora poderá parecer estranha, paradoxal mesmo: do socialismo libertário de *Caminho de pedras* às crônicas recentes de espírito conservador. Mas explica-se muito bem se inserida no roteiro do tenentismo que a condicionou: verbalmente revolucionário em 30, sentimentalmente esquerdizante em face da ditadura, acabou, enfim, passada a guerra, identificando-se com a defesa passional das raízes do *status quo* (...) (BOSI, 1970, p. 445).

Bosi é certo ao identificar as escolhas políticas e ideológicas da autora ao desenvolvimento do tenentismo, de que a autora assume ter sido grande admiradora, sendo os tenentes os “ídolos de sua mocidade” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1997, p. 27), pois isso explica a aparente incoerência dessas escolhas, passando do socialismo à “defesa passional das raízes do *status quo*”, identificada ao pensamento de “Gilberto Freyre, valorizando tradições, estilos de viver e de pensar herdados da sociedade patriarcal” (BOSI, 1970, p. 445).

O que parece ficar claro é que Rachel de Queiroz aliou-se à esquerda quando ainda muito jovem, levada pelo entusiasmo juvenil pelas ideias socialistas, mas, passada a efervescência da década de 1930, já madura, afastou-se da ideologia de esquerda, assumindo, ao contrário, uma posição mais à direita, apesar da negação da autora, que afirma que, depois do rompimento com o PC, deixou de lado as questões políticas, transformando-se em uma “doce anarquista” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1997, p. 27).

Em face disso tudo, duas respostas possíveis se colocam à pergunta sobre o motivo de Rachel de Queiroz ter sido tão pouco estudada no âmbito acadêmico, a despeito de seus 76 anos de atividade como escritora.

A primeira dessas respostas, talvez a mais simples, é a de que a escritora foi propositalmente esquecida pela intelectualidade brasileira por ter apoiado a ditadura militar nos anos de 1960. Heloísa Buarque de Hollanda, por exemplo, insinua esse “esquecimento” da crítica em seu artigo “O *éthos* Rachel” (HOLLANDA, 1997). Depois de se perguntar por que Rachel fora esquecida pela crítica após seu aparecimento estrondoso com *O Quinze*, a autora afirma:

É, portanto, a partir da década de 60 que se torna mais visível a resistência da crítica em relação aos estudos de Rachel. É também por essa época que começam a se firmar os programas de pós-graduação em Letras, abrindo espaço para a consolidação da pesquisa, da análise e de estudos de caráter mais científico na área. Assim, Rachel sofre um processo de sombreamento exatamente na época em que era estabelecido o “cânone acadêmico” de nossos estudos literários. O fato é que a partir daí, Rachel, o “fenômeno literário” dos anos 30-40, passa a ser subestimada pela nova geração da crítica (HOLLANDA, 1997, p. 104).

Ainda velada nesse artigo de 1997, a opinião de Heloísa sobre a questão do “processo de sombreamento” sofrido por Rachel de Queiroz será claramente exposta em uma entrevista dada à *Folha de S. Paulo* em 2002. Questionada sobre o patrulhamento ideológico e sobre quem patrulha mais, a esquerda ou a direita, Heloísa cita Rachel de Queiroz como exemplo de patrulhamento da esquerda: “(...) A patrulha tem um irmão gêmeo, que é o silêncio. Quando ela não funciona, ele entra em ação, massacrando. Veja o caso de Rachel de Queiroz. Ficou sem crítica por mais de 20 anos, só porque apoiou o governo do marechal Castello Branco (...)” (GASPARI, 2002).

A partir da opinião de Heloísa, depreende-se que Rachel de Queiroz foi preterida pela crítica por conta de suas posições políticas alinhadas à direita, começando justamente na década de 1960, período de instalação da ditadura militar no Brasil. Seria então uma espécie de “vingança” da intelectualidade, alinhada à esquerda, contra a escritora.

A segunda resposta, no entanto, vai no sentido de que a obra da escritora não despertou interesse por não ter qualidade literária suficiente para chamar a atenção da crítica, principalmente ao lado de escritores seus contemporâneos, como Graciliano Ramos e José Lins do Rego, além de Guimarães Rosa, posteriormente, cujas obras demonstram qualidade literária bastante superior à da escritora.

Embora sem haver críticas ácidas acerca de Rachel, é fato que o silêncio, neste caso, diz mais que as críticas negativas. Como observou Heloísa Buarque de Hollanda, há um silêncio da crítica em relação à obra de Rachel de Quei-

roz. Isso denota, se não a vingança por suas posições pessoais, o fato de sua obra não despertar interesse por falta de conteúdo literário de qualidade.

A verdade é que a escritora se firmou muito mais como jornalista, e principalmente como cronista, em sua longa trajetória como escritora, do que como romancista. Logo após o sucesso de *O Quinze*, os livros subsequentes revelam uma descida de tom e de estilo, culminando em *As Três Marias* (1939), em que ela abandona definitivamente o tom revolucionário do início e parte para uma narrativa mais intimista e memorialística.

Depois, entre *Dôra, Doralina* (1975) e *Memorial de Maria Moura* (1992), há um hiato de 17 anos em que Rachel não escreve romances, dedicando-se apenas às crônicas jornalísticas, tendo publicado, nesse ínterim, várias compilações de suas crônicas.

Acrescenta-se a isso o caso de a própria escritora ter declarado mais de uma vez não ser uma boa escritora e não gostar de seus próprios livros, afirmando, em outra entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*, ser mais jornalista que romancista: “Nunca releio um livro meu. Tenho um pouco de vergonha de todos os meus livros. De *O Quinze*, tenho uma antipatia mortal, esse livro me persegue há 60 anos. Detesto eles todos” (Rachel *apud* MENEZES, 1998).

Ou ainda, de maneira mais contundente:

Eu tenho dito que me sinto mais jornalista que ficcionista. Sempre. Na verdade, minha profissão é esta: jornalista. Há cinqüenta e tantos anos que todas as semanas eu escrevo pelo menos um artigo. (...) como disse anteriormente, eu não sou uma romancista nata. Os meus romances é que foram maneiras de eu exercitar meu ofício, o jornalismo (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1997, p. 33).

Tudo isso explica por que a crítica não se tem dedicado a sua obra ficcional, já que sua contribuição é muito maior no âmbito da crônica, como ela própria admite, e muito menos significativa do que escritores como Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

1.2 A fortuna crítica

Como já citado, a fortuna crítica sobre a obra de Rachel de Queiroz não é muito extensa. Os poucos ensaios e estudos sobre a autora se concentram nos seguintes tópicos: a crítica de recepção de *O Quinze*, logo que foi publicado, livro que ainda continua comentado até a atualidade; a escrita da autora como cronista de jornal; e, por fim, suas contribuições para a literatura feminina. De resto, há muito louvor a seu pioneirismo como primeira mulher a integrar a Academia Brasileira de Letras, em 1977, e várias entrevistas concedidas pela escritora que giram em torno dos mesmos assuntos: sua pouca idade ao escrever *O Quinze*, a filiação ao Partido Comunista, os amigos ilustres, o feminismo e o apoio à ditadura militar.

É preciso mencionar que, em relação à crítica sobre a obra romanesca de Rachel, os ensaios se limitam quase exclusivamente a *O Quinze*, sendo esse romance considerado o melhor da escritora. Os outros livros são citados muito *en passant* em pequenos textos ou em ensaios que tratam de toda a obra da autora.

A propósito, a história da publicação de *O Quinze* tem algo de singular, porque, em 1930, o livro foi muito mal recebido pela crítica cearense, que chegou a atribuir sua autoria ao pai da escritora, Daniel de Queiroz. Apesar disso, *O Quinze*, impresso com recursos da própria autora, então com 19 para 20 anos, foi enviado para São Paulo e para o Rio de Janeiro por indicação de amigos do Ceará, os poucos que acreditaram no talento da jovem escritora. O fato é que o livro fez sucesso estrondoso no Sudeste, sendo recebido com entusiasmo por ninguém menos que Graça Aranha, prócer do Modernismo àquela época. Só então o livro fez sucesso no Ceará, após o aval dos escritores e críticos do momento (QUEIROZ & QUEIROZ, 1998).

Todo esse sucesso lhe valeu o Prêmio da Fundação Graça Aranha, em 1931, na época o principal prêmio concedido pela crítica a autores estreados. Tudo isso fez com que seu nome se tornasse conhecido nos meios literários, dando-lhe acesso aos círculos intelectuais e impulsionando sua carreira literária.

O Quinze realmente chocou a cena literária brasileira no início dos anos 1930, decerto mais por ser obra de uma menina de apenas 19 anos do que por suas qualidades literárias. Além disso, seu tema era muito pouco afeito à imagem que se tinha do gosto feminino para literatura: nada de poesia açucarada de garota que sonha com o amor, mas sim um relato seco das agruras da seca.

Em uma atmosfera em que a literatura escrita por mulheres era recheada de sentimentalismo barato, Rachel de Queiroz realmente surpreendeu por sua escrita econômica, enxuta, sobre um tema grave como a seca. Essas características fizeram muitos duvidarem de que se tratava mesmo de uma mulher, e jovem. Até do futuro companheiro de ideologia de esquerda, Graciliano Ramos, a escritora sofreu preconceito, como ele mesmo admitiu, por ser mulher. É célebre o episódio em que Graciliano Ramos, ao ler *O Quinze* e ficar sabendo que quem o escrevera era uma mulher, ou melhor, uma menina de apenas 19 anos, escreveu:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça:

— Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado.

Depois conheci *João Miguel* e conheci Raquel de Queirós, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O Quinze* não me parecia natural (RAMOS, 1976, p. 143).

Nessa época, os dois primeiros escritos favoráveis ao livro vieram de ninguém menos que Augusto Frederico Schmidt e Mário de Andrade, que lhe teceram louvores, elogiando-lhe a sobriedade do estilo, em harmonia com o tema da seca.

Schmidt (1989) escreveu logo em 1930 um artigo em que, já desde o título, “Uma revelação”, mostra-se visivelmente impressionado com o livro. O escritor destaca o tema, a seca, admirando-se, como Graciliano e outros, de ter sido

escrito por mulher. Ele destaca ainda a prosa sóbria na descrição da seca, com simplicidade e naturalidade, alcançando, assim, a realidade nordestina, sem sentimentalismos.

Harmonizando forma e conteúdo, *O Quinze*, na opinião de Schmidt, consegue ajustar a forma “seca” ao conteúdo: também a seca, mas a nordestina. Em comparação à “literatura da seca” anterior, o autor louva o caráter pungente do livro, que consegue ser emocionante e triste, sem cair na futilidade e no pernosticismo da literatura feminina. Chama atenção ainda para a “brasilidade” nele presente, profundamente entranhado nos problemas nacionais. No entanto, já naquele momento, o escritor pergunta-se se o livro poderia ser classificado como “romance”.

Mário de Andrade (1930), por sua vez, também elogia *O Quinze*, que, na sua opinião, viria enriquecer a literatura da seca, fazendo do acontecimento, a seca, obra de arte. Ele também faz menção, com espanto, à juventude da escritora. Para ele, o livro tem o mérito de mostrar a seca em suas proporções exatas, real, verdadeira, humanizada, sem exageros.

É fácil entender todo esse assombro em torno da publicação de *O Quinze*. Apesar de suas naturais limitações em relação à escrita e à organização do enredo, que obviamente os críticos notaram, o livro realmente apresentava um salto de qualidade em relação a toda a literatura da seca escrita no século XIX, que possuía algo de demasiado empolado na linguagem, transformando a seca e suas personagens em cenários pitorescos a serviço da curiosidade dos “homens da cidade”.

Até em relação a seu antecessor imediato, *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, livro de 1928, *O Quinze* parece mais solto, mais espontâneo, moderno já, sendo capaz de incorporar a fala sertaneja sem pedantismo.

Segundo Lúcia Miguel Pereira, citada por Vilma Arêas no artigo “Rachel: o ouro e a prata da casa”, tudo isso falta ao livro de José Américo, “ainda indeciso na encruzilhada dos tempos” (Lúcia Miguel Pereira *apud* ARÊAS, 1997, p. 89), trazendo resquícios do Naturalismo e do Romantismo.

O romance de José Américo de Almeida não logra o efeito de ir a fundo em sua pesquisa sobre as raízes da realidade nordestina e, por conseguinte, brasileira — como idealizou o Modernismo — e, segundo afirma Davi Arrigucci (2001), conserva ainda “a retórica balofa, o sentimentalismo, o tom de panfleto (...)”.

Alfredo Bosi (1970) também faz essa concessão a *O Quinze*, reconhecendo a prosa enxuta e viva da escritora e sua pujança em relação a *A Bagaceira*, no sentido de aproximar-se mais do ideal neorrealista da narrativa social do Nordeste, com sua escrita mais espontânea, menos “literária” e com os diálogos que lembram a novelística popular.

Além dessas qualidades, Rachel de Queiroz tinha a seu favor a vantagem de ser mulher e jovem, o que certamente pesou na avaliação de seus admirados críticos, que não se contiveram e escreveram sobre ela coisas como: “É uma criaturinha do Ceará, com dezenove anos (...) Rachel de Queiroz, com seus divinos dezenove anos, recheiada (*sic*) de literatura, provavelmente loquaz como todo nordestino que se preza, muito lindinha de certo (...)” (ANDRADE, 1930, p. 251).

Ou então:

Acabo, agora mesmo, de ler um romance e não resisto à tentação de sobre ele dizer algo, de comunicar o entusiasmo de que estou possuído, de chamar a atenção para um livro que vem revelar a existência de um grande escritor brasileiro, inteiramente desconhecido. Grande escritor que é uma mulher, incrivelmente jovem. Refiro-me ao *O Quinze*, de Rachel de Queiroz” (SCHMIDT, 1989, p. liv).

Ao longo das décadas que distanciaram *O Quinze* de seu notável surgimento, alguns estudiosos voltaram a tratar da obra sob outros ângulos, ainda ressoando o tom de novidade que este provocou em 1930.

Dentre eles, destacam-se Herman Lima (1989), que inclusive arrepende-se de não ter escrito sobre *O Quinze* por ocasião de sua primeira publicação, afirmando que Augusto Frederico Schmidt o fez por ele. Num ensaio curto, o críti-

co também comenta o estilo enxuto de Rachel em *O Quinze* e a capacidade da escritora de transpor a oralidade para a literatura com naturalidade, sem sentimentalismo.

Gilberto Mendonça Teles (1996) vai um pouco mais longe e elege *O Quinze* o texto que funda o romance de 30, levando a seca para dentro do romance, pois, segundo ele, nessa obra, tudo está em função dela, a seca. Para ele, no livro, a seca também “seca” as estruturas narrativas, criando identificação entre forma e conteúdo, além da economia verbal da escritora.

Mais recentemente, Antonio Arnoni Prado (2000) e Davi Arrigucci Jr. (2001) voltaram a analisar *O Quinze*, de maneira um pouco mais lúcida e sincera em relação ao romance.

Prado aponta a “singularidade mediana” com que *O Quinze* superou o naturalismo provinciano do século XIX. Para ele, trata-se de uma contribuição expressiva à literatura das secas, levada a cabo durante os anos 30, harmonizando o social e o psicológico, liberando a subjetividade das personagens em relação ao naturalismo, além de revelar a outra face do Modernismo, não só estética, mas social.

Arrigucci destaca a característica de oralidade da escrita de Rachel, que vem da tradição oral da vida cearense, além da fisionomia particular de sua escrita: uma mistura de oralidade e romance. Aponta ainda uma novidade formal do romance, com uma situação nova: a conversão da personagem feminina em sujeito. Para o crítico, o feito fundamental do livro seria a incorporação da oralidade ao romance e o uso do discurso indireto livre para revelar a subjetividade da personagem. Para ele, haveria no romance ressonância entre conteúdo e estrutura da expressão, sendo que a seca do conteúdo se reflete na estrutura ressequida da linguagem.

Benjamin Abdala Jr. (1995), também ao tratar de *O Quinze*, detecta algo que ele chama de “princípio esperança”² nos romances da autora, e particular-

² Benjamin Abdala Jr. aplica a nomenclatura de Ernst Bloch, *le principe espérance*, à obra de Rachel de Queiroz.

mente nesse romance. Para o crítico, a juventude da autora, ao escrever o romance, dá-lhe um caráter de “romance de juventude”, impregnado de uma utopia positiva que, apesar das decepções do caminho, antecipa um futuro de esperança e sonho.

Afora essa concentração de análises sobre *O Quinze*, ainda que diminuta, há dois pequenos textos, “As três Marias”, de Mário de Andrade (1989), e “Caminho de pedras”, de Graciliano Ramos (1976), sobre outros dois romances de Rachel.

Mário de Andrade comenta *As Três Marias*, destacando a mudança de ângulo da escritora, nesse romance, em relação aos anteriores, principalmente *O Quinze*, atribuindo essa mudança a uma nova visão, desencantada dos seres e da vida. Ele ainda comenta a feição autobiográfica do romance, em primeira pessoa, e a visão feminina do mundo. Por fim, o crítico reafirma a simplicidade e a limpidez da escrita de Rachel de Queiroz, comparando seu estilo ao de Machado de Assis.

Graciliano Ramos, mais sucinto, comenta *Caminho de Pedras*, apenas observando nele a história de “gente magra” que revela a realidade nua e crua.

Mais atualmente, com o avanço dos estudos de gênero, cada vez mais os estudos sobre a autora se concentram no que se denominou caráter “feminino” de sua escrita, inclusive com estudos no exterior sobre sua obra, como é o caso, nos Estados Unidos, de Joanna Courteau (2001).

Esse viés é certamente fomentado pelo pioneirismo de Rachel de Queiroz em muitas questões que envolvem a mudança da condição feminina no século XX, como ter abordado a problemática da seca e ter circulado nos meios intelectuais de esquerda. Tudo isso veio a ser reforçado, em 1977, por mais uma proeza: Rachel torna-se a primeira mulher eleita para a Academia Brasileira de Letras.

Por essas e outras conquistas na cena literária brasileira, é inegável que a escritora abriu caminho para muitas outras posteriores a ela. Sendo assim, depois dela, não é possível tratar de literatura feminina, no Brasil, sem considerar sua obra e seu pioneirismo.

Esse caráter precursor da escritora tem em Heloísa Buarque de Hollanda sua maior defensora. No já citado “O *éthos* Rachel” (HOLLANDA, 1997), Heloísa enfoca a obra de Rachel por um ângulo de gênero, destacando sua importância para o papel social da mulher no século XX. Analisa as personagens femininas da escritora, afirmando que sua obra é um grande campo para os estudos de gênero no Brasil, para estudar a mulher no Brasil e na literatura brasileira. Para ela, as heroínas de Rachel são mulheres fortes e determinadas que fazem seu próprio destino, contra as exigências sociais. Com isso, segundo ela, Rachel traça na literatura um caminho pessoal e individual, feminino.

Nelly Novaes Coelho (1993) também trata da questão feminina em Rachel de Queiroz, destacando a fidelidade da escritora à sua condição feminina e ao hímus nordestino, que dão feição própria a sua obra literária.

Com isso, ela revela o Nordeste, região desconhecida do resto do país, e, ao mesmo tempo, denuncia as estruturas arcaicas que ainda subjugavam a mulher na sociedade patriarcal nordestina, resultando em dupla denúncia: social e de gênero, com a exploração do homem pelo homem e os preconceitos em relação à mulher.

Ligia Chiappini (2002) também escreveu sobre o caráter feminino em Rachel de Queiroz, em relação com sua “nordestinidade” e “brasilidade”. Ao falar das mulheres de Rachel de Queiroz, Chiappini faz um inventário de autoras que analisaram as personagens femininas da escritora e conclui que a literatura de Rachel tem a qualidade de redescobrir o Brasil a partir do Nordeste e vice-versa, rompendo com a proposta regionalista de Gilberto Freyre e ganhando dimensão universal.

Na esteira dessas pesquisadoras, há bem pouco tempo, duas teses acadêmicas se embrenharam nas personagens femininas da escritora. As autoras são Maria de Lourdes Dias Leite Barbosa (1999), em sua dissertação de mestrado; e Angela Harumi Tamaru (2006), em sua tese de doutorado.

Desde o título, os dois trabalhos enfocam as mulheres da ficção de Rachel, uma explorando suas “protagonistas” e a outra investigando a “mulher nordestina”.

Maria de Lourdes Barbosa aborda a questão feminina a partir da busca da realização pessoal das protagonistas Conceição (*O Quinze*), Noemi (*Caminho de Pedras*), Guta (*As Três Marias*), Dôra (*Dôra, Doralina*) e Maria Moura (*Memorial de Maria Moura*).

A pesquisadora mostra como todas essas mulheres vivem um “aprendizado feminino”, desprendendo-se gradativamente das amarras sociais a elas impostas, até encontrar a satisfação pessoal, que em nada se identifica ao papel social designado para cada uma delas pela sociedade conservadora e machista em que vivem.

Maria Moura, segundo a pesquisadora, “símbolo da liberdade e da transgressão”, representa o ápice dessa busca por conferir significado à vida interior de cada uma das personagens anteriores, em contraste com uma realidade que exige delas sacrifícios que vão contra suas aspirações pessoais.

Angela Tamaru, de maneira semelhante, parte de Conceição, a primeira mulher da ficção de Rachel de Queiroz, para mostrar como as personagens femininas da escritora transgridem a ordem vigente da sociedade em que estão inseridas, negando o destino imposto às mulheres de ser mãe e esposa. Conceição abre mão do casamento em nome de suas “ideias”; Maria do Egito transgride a moral e as virtudes cristãs; Maria Moura, o patriarcalismo machista.

Apesar dessa inegável importância da escritora para a questão feminina no século XX, o que se percebe é que Rachel de Queiroz não consegue se firmar, ao longo de sua trajetória como escritora, como romancista de peso.

Depois de *O Quinze*, que, como já explicitado, tem seu valor relativo ao inusitado de sua aparição e ao ineditismo no tratamento do assunto, além da autoria feminina e da juventude da escritora, seus romances não alcançam a solidez que faria dela uma grande escritora, como se tentará mostrar ao longo deste texto.

Já Augusto Frederico Schmidt, o primeiro crítico a analisar *O Quinze*, como já citado, questiona-se se esse livro poderia mesmo ser considerado romance: “Não será uma obra perfeita. Faltará ao *O Quinze* alguma coisa mais para que se o possa chamar precisamente de romance (...)” (SCHIMIDT, 1989, p. lvi).

De fato, parece que desde então a escritora já demonstrava, em sua escrita, possuir características mais próximas da crônica que do romance, haja vista sua vasta experiência posterior como cronista de jornal.

Muitos críticos notaram essa peculiaridade de seu estilo, salientando sua prosa enxuta, próxima da linguagem popular, falada cotidianamente, além dos temas bastante ligados ao cotidiano, à vida rasteira.

Antonio Candido (1980) destaca esse caráter despojado, de aparente “conversa fiada”, ao “rés-do-chão”, característico da crônica, inclusive incluindo Rachel de Queiroz no rol dos cronistas brasileiros de relevância.

Essas características estão presentes não só nas inúmeras crônicas de Rachel, mas, como bem salientaram vários críticos, também em seus romances, já desde *O Quinze*, o que pode explicar o fato de Schmidt ter desconfiado do gênero logo no primeiro comentário sobre ele.

Herman Lima (1989) continua nessa linha ao comentar as crônicas de Rachel, destacando a naturalidade da linguagem utilizada pela autora, bem como sua capacidade de se aproximar da linguagem popular, da voz do povo.

Paulo Rónai (1989) também segue nesse sentido ao atribuir caráter de literatura às crônicas de Rachel, o que se verifica nos traços despojados, desprovidos de artifícios da escrita de Rachel, sem “literatice”, além de sua prosa enxuta, próxima da oralidade e da “língua viva”.

Vilma Arêas trata essa questão mais a fundo no ensaio “Rachel: o ouro e a prata da casa” (ARÊAS, 1997). Após a análise de *O Quinze*, a ensaísta passa a aproximar a linguagem de Rachel de Queiroz àquela normalmente utilizada na crônica, gênero que se destaca como forma brasileira e moderna nos anos 30, justamente o momento em que Rachel inicia sua atividade literária. Para Arêas, Rachel se torna mestre nesse gênero, mais do que no romance, e essa caracteriza-

ção se dá justamente pela linguagem utilizada pela escritora, que se aproxima da oralidade. Ela lembra também que a crítica a *O Quinze*, logo quando este foi lançado, analisado por críticos como Augusto Frederico Schmidt, Agripino Grieco e Adolfo Casais Monteiro, já levantara dúvidas sobre o gênero do livro, duvidando de sua classificação como romance.

E ainda acresce um dado importante: a fragmentação inerente aos romances de Rachel, sem trama complexa de ação, aproximando-se ainda mais da fugacidade da crônica. Nesse ensaio, Arêas cita uma série de coincidências entre as crônicas e os romances de Rachel, deixando claro que ela é muito mais cronista que romancista.

Essa última linha de pensamento, que situa a obra de Rachel de Queiroz mais próxima da crônica que do romance, afigura-se a mais acertada para uma melhor compreensão de sua produção literária, não obstante todas as outras formas de análise de sua obra.

1.3 O viés ideológico

Devidamente consideradas as linhas de análise sobre a obra de Rachel de Queiroz, é possível propor um enfoque pouco abordado quando se trata da escritora: o exame de sua produção literária em relação à ideologia de esquerda, mais especificamente o comunismo, que marcou profundamente seus três primeiros romances (*O Quinze*, *João Miguel* e *Caminho de Pedras*).

Poucos críticos trataram a fundo a questão, com exceção de Wilson Martins (MARTINS, 1997), que, em ensaio sobre a autora, considera sua trajetória política e como ela influenciou sua obra romanesca. Ele afirma que sua incursão pelo comunismo, quando ainda muito jovem, deveu-se a um arroubio juvenil, sem grande aprofundamento, como ficou constatado mais tarde por suas posições políticas. Segundo ele, a partir de *As Três Marias*, Rachel distancia-se do regionalismo e encontra sua posição verdadeira, a de defender posições femininas.

Apesar de Rachel afirmar em entrevista que, quando escreveu *O Quinze*, “não tinha ideologia” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1997, p. 27), logo no início do romance há a alusão às “tais ideias”, atribuídas à personagem principal, Conceição: “Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíam as piores das tais *idéias*, estranhas e absurdas à avó” (QUEIROZ, 1993, p. 10).

João Miguel traz também evidências de que as ideias socialistas faziam parte da literatura da jovem Rachel. Em certo momento da narrativa, de maneira um pouco surpreendente e bastante improvável, João Miguel toma consciência de sua condição e expressa em palavras a dinâmica da exploração capitalista:

— Na idade de dez anos, saí pelo mundo... Mas o pior desta vida não é a gente viver só, não, dona... Em qualquer parte se acha companhia. O pior é a gente saber que não presta pra nada no mundo, que só serve pra andar se alugando, de patrão em patrão, feito burro de frete. Por isso é que se dá pra beber. Pra que querer ser bom, ser cabra de confiança do homem, capaz de todo serviço? Só pro patrão carregar mais, puxar mais... Quando muito, au-

menta um cruzado na diária... Cabra remanchão sempre é mais poupado... (QUEIROZ, 1978, p. 88).

Com isso percebe-se que as questões socialistas já estavam no horizonte de Rachel, mesmo aos 19 anos, porque, segundo afirma a escritora na já referida entrevista: “Eu nasci numa casa de intelectuais, onde todo mundo lia muito. E por isso, naturalmente, eu comecei a ler também. (...) E em Fortaleza tínhamos, sim, um ambiente intelectual. Como eu já trabalhava em jornal, conforme já disse antes, tudo me parecia muito natural” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1997, p. 22 e 23).

A partir dessa influência intelectual, tanto da família como dos meios intelectuais de Fortaleza, não admira que, antes dos 20 anos – no final da década de 1920 e início da de 1930, período de efervescência das ideias socialistas em todo o mundo, e também no Brasil – Rachel já tivesse tido contato com a ideologia de esquerda.

Aliás, isso se confirmaria nos anos subsequentes, principalmente após o lançamento e o sucesso de *O Quinze*, quando a escritora viaja para o Rio de Janeiro para receber o prêmio da Fundação Graça Aranha e lá trava contato com integrantes do Partido Comunista.

Dessa viagem, Rachel voltou com a “missão” de fundar o Partido Comunista em Fortaleza, já que, na cidade cearense, ela tinha contato com os “simpatizantes comunistas” (QUEIROZ & QUEIROZ, 1998, p. 46).

A partir da viagem e do contato com o Partido, Rachel publicaria *João Miguel*, em 1932, aquele que é, de seus romances, o mais impregnado pelas ideias socialistas, mesmo tendo sido ele o pivô de sua divergência com o PC, que culminou no seu rompimento e em seu envolvimento com o grupo dos trotskistas. Sobre a literatura militante e seu rompimento com o partido, a autora assim se expressa em entrevista:

Quando escrevi *O quinze*, eu não tinha ideologia. Depois, houve uma fase que quase todos nós, escritores brasileiros, vivemos —

aquele período de literatura militante. Não foi, portanto, uma característica do meu trabalho exclusivamente. O que aconteceu é que eu me “liberei” mais cedo, assim que pude, depois que o Partido Comunista, no qual eu militava, quis mudar *João Miguel*. Não aceitei e rompi com o PC (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1997, p. 27).

A passagem de Rachel pelo PC dura, como se vê, apenas um ano, da viagem ao Rio de Janeiro, em 1931, à censura do Partido a *João Miguel*, em 1932.

Antes disso, com *O Quinze*, havia uma inclinação para a preocupação social; depois, com a decepção com a burocracia do Partido, Rachel liga-se aos trotskistas, publicando, em 1937, *Caminho de Pedras*, em que as dificuldades da vida militante e as contradições do Partido são expostas. Nesse romance, a decepção de Rachel com o Partido é posta a nu.

Depois de *Caminho de Pedras*, a trajetória literária de Rachel muda radicalmente, com o lançamento de *As Três Marias*, em 1939, romance de cunho autobiográfico e intimista, seu primeiro romance narrado em primeira pessoa.

Esse romance marca o divórcio definitivo de Rachel de Queiroz com a esquerda no âmbito literário, o que seria confirmado em 1940, quando a escritora se afasta da esquerda também no campo ideológico, após a notícia da morte de Trotski por Stálin de maneira brutal.

Dessa trajetória, entende-se que *João Miguel* é, dos romances da autora, o que mais se aproxima do “romance proletário”, pois foi escrito na fase em que a escritora admite ter feito “literatura militante”, ou seja, *João Miguel* foi concebido em um período em que a preocupação dos escritores era claramente focalizar a luta de classes e o elemento social explorado, não raro recebendo a influência comunista, por meio do realismo socialista, sobre como deveria ser a arte feita por escritores comprometidos com a causa socialista. E Rachel de Queiroz, com *João Miguel*, certamente não esteve fora desse projeto.

É preciso mencionar, ademais, a amizade pessoal de Rachel de Queiroz com Graciliano Ramos e Jorge Amado, ambos ligados à ideologia de esquerda. Este último – ao contrário do comedido Graciliano, que se opunha a qualquer

tipo de controle sobre a literatura – foi o principal praticante do realismo socialista no Brasil.

Em vista desse engajamento da escritora, em sua juventude, com a ideologia de esquerda, acredita-se ser importante investigar a obra de Rachel de Queiroz, em particular os dois primeiros livros, *O Quinze* e *João Miguel*, situando-os no âmbito da literatura produzida na década de 1930, de caráter sociológico, cujo principal objetivo era pesquisar e revelar a realidade brasileira, mas também denunciar a realidade do atraso nordestino.

Esse outro viés, o do estudo das relações da produção da escritora com o ideário de esquerda em geral, se faz importante não apenas para entender melhor a própria escritora, mas a literatura brasileira do período e o alcance dessa produção na literatura posterior a ela. Tal estudo é importante ainda por lançar luz sobre outros escritores do período, que formavam, juntamente com Rachel de Queiroz, os difusores do pensamento intelectual do Brasil na década de 1930.

É possível afirmar que Rachel, juntamente com José Américo de Almeida, com *A Bagaceira*, lançou as raízes para o posterior desenvolvimento da literatura nordestina de denúncia social, abrindo caminho para outros escritores, que superaram a própria escritora em qualidade estética, mas certamente partiram de seu pioneirismo ao levantar certos temas como a seca, a migração forçada e o atraso do homem nordestino.

Apesar desse mérito, é preciso considerar que a autora não se firma como romancista, faltando a seus romances uma visão de mundo e uma organização dos elementos ficcionais que transformassem seus escritos em obras de arte. Ao invés disso, a autora conquistou seu lugar na literatura brasileira como jornalista de talento e, principalmente, como exímia cronista, manejando a língua portuguesa falada no Brasil e o cotidiano da vida nacional.

Por tudo isso, Rachel de Queiroz será considerada, neste estudo, uma romancista menor, mas que lançou temas de importância para seu tempo e para a literatura brasileira, abrindo caminhos com temas que foram ampliados e aprofundados, transformando-se em obras de arte por outros escritores.

2. Graciliano Ramos: aspectos críticos

2.1 O autor e a crítica

De maneira muito diversa do que acontece com Rachel de Queiroz, cuja fortuna crítica é, como visto, bastante escassa, os escritos sobre a obra de Graciliano Ramos são abundantes. Desde a publicação de cada um de seus livros até a atualidade, muitos críticos e pesquisadores continuam esmiuçando a obra do escritor, publicando artigos, teses e análises variadas sobre cada um de seus livros e também sobre o homem Graciliano Ramos e sua participação política na sociedade de seu tempo, particularmente sua relação com o Partido Comunista.¹

Justamente por essa grande quantidade de análises sobre o escritor, em dissertações de mestrado e teses de doutorado em universidades de todo o país (e também no exterior), além de pesquisas que resultaram em livros publicados, torna-se inviável abordar detalhadamente cada um desses textos com vistas a uma “análise da recepção”. Por isso, optou-se por expor os pontos que mais atraíram a atenção da crítica em relação à obra do escritor, que são: sua linguagem árida, revolucionária por identificar-se aos oprimidos, suas semelhanças com Machado de Assis, a tese do pessimismo característico de Graciliano e o caráter de autobiografia e confissão de sua obra.

Não há, além disso, a pretensão de se esgotar o pensamento de todos os autores que discorreram sobre cada um dos tópicos, o que seria certamente inviável em uma dissertação de mestrado. Desse modo, da extensa fortuna crítica do autor, foram selecionados e comentados apenas os críticos cujas ideias se mostraram mais relevantes e mais interessantes para os propósitos deste trabalho.

¹ Dênis de Moraes, no livro **O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos** (Rio de Janeiro: José Olympio, 1992) oferece uma visão pormenorizada da relação de Graciliano com o PCB.

Obviamente, ao longo dos próximos capítulos, essa bibliografia também será comentada em momentos oportunos, quando ela contribuir para as ideias que se defenderão então. Neste capítulo, a proposta é situar a obra do autor em relação à crítica literária brasileira e refletir sobre sua posição atual na literatura do país, além de realizar o necessário cotejo entre ele e Rachel de Queiroz, a fim de esclarecer a posição de ambos perante a crítica literária brasileira.

O que se tenta fazer é o levantamento de características gerais do estilo de Graciliano Ramos e de sua posição frente a literatura. Para tanto, foi necessário visitar vários autores e detectar em seus textos os traços comuns que muitos perceberam em toda a obra do escritor, apesar de, na maioria das vezes, os críticos analisarem apenas um romance em especial.

Isso posto, pode-se afirmar que a obra de Graciliano Ramos adentrou o século XXI com toda a vitalidade e com uma valorização que cresce a cada nova leitura, proporcionando, cada vez mais, fecundas descobertas sobre a criação literária, a relação do homem com o mundo e, principalmente, sobre a dinâmica da sociedade brasileira.

Maior prova dessa crescente valorização do escritor e de sua obra é o fato de que, há muitos anos, há mais de década na verdade, Graciliano é leitura obrigatória nos vestibulares das maiores universidades do país. Ou seja, para iniciar a vida acadêmica, todo estudante deve ler e entender minimamente o escritor, dada a importância de suas ideias para a interpretação do país e para a formação da intelectualidade brasileira.

Afora essa presença constante nos vestibulares, muito recentemente, por ocasião da reedição de *Memórias do Cárcere* (RAMOS, 2008), sob supervisão do professor e pesquisador Wander Melo Miranda, o crítico e jornalista Manuel da Costa Pinto (2008), em matéria publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, reclamou um lugar de maior destaque para Graciliano na literatura brasileira.

O crítico, nesse artigo, cita a enquete feita pelo caderno *Mais!*, também da *Folha* (2008), que pretendia eleger o melhor escritor brasileiro, se Machado de Assis ou Guimarães Rosa, por ocasião do centenário de morte de um e do nasci-

mento do outro em 2008, respectivamente. E, ao comentar a polarização entre os dois autores, grandes, sem dúvida, mas não os únicos na literatura brasileira, Manuel da Costa Pinto revela-se um dos representantes da opinião de que Graciliano Ramos encontra-se no mesmo patamar que Machado e Rosa:

Recentemente, o caderno *Mais!* publicou enquete sobre as preferências de alguns críticos: Machado de Assis ou Guimarães Rosa? A opção, motivada pela coincidência dos centenários de morte do primeiro e de nascimento do segundo, subentende um lugar-comum (o autor de "Sagarana" é o único comparável a Machado) que está longe de ser senso comum. (...) Encontrar a tradução literária do estado vacilante em que civilização e barbárie se tocam foi o milagre operado por esse escritor [Graciliano Ramos] que parecia escrever a contragosto. Não existem ambição e realização maiores na literatura brasileira (FOLHA DE SÃO PAULO, 2008).

Alfredo Bosi, na mesma linha, ao analisar *Memórias do Cárcere*, considera Graciliano "um dos três ou quatro maiores prosadores da nossa literatura" (BOSI, 2003, p. 221).

Por meio desses exemplos, atualíssimos, comprova-se que a força expressiva de Graciliano resiste ao tempo e é fonte para novas ideias e interpretações, devidas à fecundidade de seu estilo e à força de suas personagens.

E parece ter sido assim desde muito cedo, com todas as suas obras, como atesta Álvaro Lins, um crítico contemporâneo do autor, ao se referir a *Angústia*: "O sr. Graciliano Ramos – autor de *quatro romances muito discutidos*, um dos quais o principal, este, ao que penso, vindo logo após *São Bernardo* – aparece agora, em segunda edição, representando um caso de estudo crítico muito difícil para os seus contemporâneos" (LINS, 1987, p. 261, grifo nosso).

Já na publicação de seu primeiro romance, *Caetés*, em 1933, as qualidades do escritor eram ressaltadas por dois críticos, Valdemar Cavalcanti e Auré-

lio Buarque de Holanda², que reconheceram, já nesse livro de estreia, as características que fariam de Graciliano um grande escritor.

Daí em diante, todos os seus livros seriam comentados e discutidos pelos maiores críticos literários do Brasil. Todos eles, em maior ou menor grau, desde muito cedo reconheceram em Graciliano um grande escritor e se admiraram frente à originalidade alcançada por ele na ficção, além da inegável qualidade estética de suas obras.

Um dos primeiros a analisar a ficção do autor, o já citado Aurélio Buarque de Holanda, ao falar de *Caetés*, no mesmo ano de sua publicação, já prenuncia o grande autor em que Graciliano se transformaria, apesar de fazer ressalvas a esse romance especificamente:

(...) Com ele [*Caetés*] o sr. Graciliano Ramos pode, sem favor, formar na fileira dos melhores romancistas do Brasil. E dentro de poucos meses (...) a publicação de *São Bernardo*, que já conheço, revelará ao país um dos seus grandes, dos seus maiores romancistas de todos os tempos (Aurélio Buarque de Holanda *apud* CANDIDO, 2006, p. 141).

No âmbito propriamente da análise literária, esses primeiros críticos que analisaram a ficção do autor apontam algumas de suas principais características, as mesmas que continuam a ser estudadas e ampliadas na atualidade.

A primeira delas, presente em todos os ensaios, é a linguagem árida do escritor, que tende ao silêncio e ao aniquilamento da própria expressão, aliás, em tudo em conformidade com suas personagens, autênticas “vidas secas”.

A linguagem enxuta e econômica de Graciliano Ramos chama a atenção da crítica, em todas as suas obras, pela capacidade que adquire de se ajustar perfeitamente ao mundo que narra. Rolando Morel Pinto (1987), por exemplo, detecta em Graciliano uma “tendência eliminatória”, com o abundante uso da frase nominal para alcançar seu estilo sintético, resultando em uma linguagem extre-

² As primeiras manifestações críticas acerca de *Caetés* são comentadas por Antonio Candido no artigo “No aparecimento de *Caetés*”. In: CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

mamente econômica. Esse autor, no entanto, limita-se à análise linguística de Graciliano, sem relacionar sua linguagem literária ao sentido que ela alcança no mundo ficcional criado por ele.

Muito recorrente também nos críticos do autor é a percepção da extrema economia de meios utilizados por Graciliano, obcecado em deixar em seus textos apenas o estritamente essencial, eliminando impiedosamente principalmente a adjetivação, o que torna sua escrita árida. Essa redução ao essencial, característica do estilo do autor, é considerada funcional por Rubem Braga (2001), que afirma que o estilo de Graciliano evita qualquer descrição desnecessária à dinâmica de seus textos.

É possível detectar, nessa obsessão por exprimir apenas o essencial, um grau elevado de autocrítica em relação a seus próprios textos, preocupação que certamente fazia parte do processo de criação do autor. Zenir Campos Reis (2001) atesta essa característica de Graciliano. Ao analisar sua correspondência pessoal, o crítico atribui à escrita de Graciliano um caráter de “supressão”, em que se percebe “o cuidado e a autocrítica como atitude permanente”³ (REIS, 2001, p. 156 e 157).

Otto Maria Carpeaux, ao tratar o estilo do escritor, afirma que Graciliano, em sua busca pelo essencial, “procura eliminar o próprio mundo”. Nas palavras do crítico:

[Graciliano Ramos] É muito metódico. Quer eliminar tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo (CARPEAUX, 1987, p. 243).

³ O próprio título do ensaio de Zenir Campos Reis, “Sinal de menos”, já sugere essa tendência à supressão característica da prosa de Graciliano. Outro artigo do crítico (REIS, 1991), “O trabalho da escrita”, levanta outras questões sobre os procedimentos linguísticos do escritor, particularmente a ironia, a partir da análise de *Infância*.

Essa questão será retomada também por Benjamin Abdala Jr. (1987), que, além de também apontar a linguagem sintética do escritor, discute o sentido artístico que essa característica assume em seus textos.

Assim, discutindo a linguagem e a ideologia que ela carrega consigo, o crítico aponta, nas obras de Graciliano, o trabalho realizado para livrar o enunciado das formas estereotipadas de linguagem que estão intimamente relacionadas ao discurso do poder. Com isso, a literatura de Graciliano Ramos torna-se revolucionária, aproximando-se de suas personagens exploradas e dando-lhes voz.

Nesse ponto, percebe-se que os críticos não se limitam apenas a apontar o caráter árido da linguagem do escritor, mas partem para a significação que isso assume em suas obras. Desse modo, esses autores veem uma “função” na obra do escritor, que, muito além de somente abordar realidades que precisam ser denunciadas, como a condição de vida de milhares de seres explorados por um sistema injusto, sendo capaz, esse estilo árido, de realizar essa denúncia por meio da própria linguagem, totalmente desvincilhada do discurso literário identificado ao poder.

Assim, essa concepção de “missão” literária é discutida por Carlos Alberto Dória (1993), que localiza na literatura de Graciliano essa “missão”, que para o crítico é extraliterária, mas que se dá a partir da função da literatura. Para ele, a “missão” de Graciliano é a “libertação da linguagem de quaisquer constrangimentos, inclusive exigências políticas” (DÓRIA, 1993, p. 18). Para Graciliano, o escritor tem a tarefa de formar a “língua nacional”, a partir da observação da realidade que o circunda, livrando a literatura da linguagem bacharelesca, identificada ao poder. Com isso, Dória afirma a posição que Graciliano assumiu face à literatura e em contradição a muitos de seus colegas regionalistas, inclusive Rachel de Queiroz: para ele (Graciliano), assim como Maiakovski, a literatura verdadeiramente revolucionária não está apenas nos temas, mas primordialmente no domínio estético e no trabalho com a linguagem, que deve se distanciar do discurso do poder.

Obviamente, para que essa “missão” ou “função” literária se torne eficaz, é preciso que haja uma total conformidade entre forma e matéria, como des-

tacado por Monte Brito (2001), que revela essa interdependência nos romances de Graciliano, que nunca se limitam a temas, mas sim em “como” falar sobre esses temas. Para o crítico, é justamente essa preocupação com a forma, e a interdependência entre ela e o conteúdo, de que advém a qualidade estética do escritor.

Além da linguagem, muito recorrente também nos críticos de Graciliano é a tendência a aproximarem-no de Machado de Assis, por sua visão de mundo enformada pelo pessimismo. Entre eles, está o já citado Álvaro Lins e, ainda, Floriano Gonçalves, que é ele mesmo pessimista, ao afirmar:

É o único representante do pensamento que se contém em sua obra, pensamento que vem de Machado de Assis. Em ambos há esta triste consciência de que o homem dificilmente achará, em si, tomado como uma conseqüência hereditária em oposição ao seu fundo panorâmico biossocial, as forças de sua libertação (GONÇALVES, 1987, p. 253).

No entanto, há vozes divergentes sobre esse assunto, como Antonio Fonseca Pimentel, que discorda dessa aproximação entre os dois escritores brasileiros. Para esse crítico, “Graciliano e Machado, quer como escritores, quer como homens, estavam, com efeito, muito distantes um do outro” (PIMENTEL, 1978, p. 238). Ele afirma que as semelhanças entre Machado e Graciliano se limitam ao fato de ambos serem grandes romancistas que possuem o dom do estilo e da análise psicológica. Além disso, esse crítico só enxerga diferenças entre eles. Para ele, Graciliano não é pessimista, mas sim revolucionário, reservando o adjetivo para o autor de *Dom Casmurro*.

Semelhante a Machado ou não, o fato é que Graciliano Ramos é reconhecido por seus críticos, ao lado desse escritor, como um dos maiores da literatura brasileira.

E, apesar desse pessimismo apontado por muitos críticos, Graciliano obteve reconhecimento ainda em vida. Durante a década de 1940, várias foram as homenagens ao escritor, além de seus livros terem sido traduzidos para diversos idiomas. No Brasil, multiplicaram-se as edições de seus livros nesta década; e, em

1951, pouco antes de morrer, em 1954, Graciliano Ramos foi eleito presidente da ABDE (Associação Brasileira de Escritores).

Todo esse reconhecimento e louvor nunca fizeram com que o autor se jactasse de sua obra. Muito pelo contrário, elogios como os feitos por Augusto Frederico Schmidt a ele, por ocasião de seus 50 anos, no discurso de saudação ao escritor, soam até estranhos, e estranho é até mesmo pensar que Graciliano tenha concordado em participar de tal homenagem, se forem considerados muitos de seus depoimentos sobre si mesmo e sobre sua obra, em que o autor se mostra excessivamente modesto e sóbrio.

Eis um trecho da homenagem que mostra o apreço que Graciliano alcançara aos 50 anos:

(...) é uma noite em que devemos trazer a você, que é um ser tão prevenido e tão desconfiado, a convicção de que sua existência, que você considera tão melancolicamente, é uma existência que se realizou plenamente, é a existência de um homem que venceu, que se afirmou, que soube crescer sozinho, graças à sua força (...) (Augusto Frederico Schmidt *apud* FACIOLI, 1987, p. 71).

A estranheza se deve ao fato de Graciliano mostrar-se, nos depoimentos que deu, sempre despretensioso e até mesmo depreciativo em relação a si mesmo e a sua obra, em especial nas cartas aos familiares, em que ele parece se sentir mais à vontade para se expressar pessoalmente. Não são poucas as vezes em que o autor se autodenomina “bruto”: “Não posso fazer nada. Sinto-me mais bruto que de ordinário” ou “sou, talvez, no mundo o indivíduo que menos confiança tem em si mesmo” (Graciliano Ramos *apud* FACIOLI, 1987, p. 32 e 37).

Essa depreciação de si mesmo, somada a um mundo ficcional asfixiante e a personagens oprimidas, fez com que a característica mais marcante e comentada da obra, e até da pessoa do autor, fosse o pessimismo, além de ser o motivo pelo qual, como se viu, muitos o compararam a Machado de Assis.

De maneira unânime, e não sem algum espanto, os primeiros críticos apontaram o pessimismo que Graciliano parece exprimir em face da realidade, a

partir de personagens sufocadas e tolhidas em sua realização humana, seja por suas ambições exacerbadas (Paulo Honório), pelo meio social (Fabiano) ou pela frustração desmedida (Luís da Silva).

O mais perplexo dentre eles é, sem dúvida, Álvaro Lins, que chegou a afirmar que a obra de Graciliano “constitui uma sátira violenta e um panfleto furioso contra a humanidade” (LINS, 1987, p. 263). Ele ainda traça um paralelo entre o mundo romanesco de Graciliano, marcado pela desilusão em face da vida, e a visão de mundo da pessoa do autor, cujo “juízo dos homens”, segundo ele, “é o mais pessimista e frio que se possa imaginar; o seu sentimento em face deles é de ódio ou desprezo” (LINS, 1987, p. 263).

No entanto, mais recentemente, as novas interpretações de Graciliano deixaram de lado a denominação de “pessimista” para sua obra e passaram a reconhecer uma visão de mundo própria do escritor, extremamente consciente das condições sociais opressoras e crítico em relação à maneira como se organiza a sociedade.

Dessa maneira, verifica-se que o pessimismo aparente se origina de uma profunda percepção em relação à injustiça social, acompanhada de uma revolta pessoal contra essa realidade, posição pessoal do autor que transborda para a literatura. Essa consciência da injustiça é, para Adolfo Casais Monteiro, associada ao pessimismo atribuído ao escritor. Esse crítico aponta nessa direção, ainda admitindo a tese do pessimismo orgânico de Graciliano, mas já indicando outro motivo, essa consciência da injustiça existente nas relações humanas:

Porque na verdade, em sua íntima consciência, o homem não valia mais do que um cão, e a sua consciência da injustiça ia alcançar, para além da imposta pelos homens a outros homens, a suprema injustiça do universo, que o seu fundamental pessimismo via afinal numa aridez igual à do seu Nordeste mirrado, desgastado, feito ‘nada’ pela seca (MONTEIRO, 1987, p. 275).

Voz dissonante dentre os críticos do autor, Clara Ramos coloca-se decididamente contra essa visão redutora de “pessimismo incondicional” atribuída a

Graciliano e tenta desmitificá-la, afirmando que, na verdade, ele se identificou aos “passageiros de um mundo agônico”, criando um “mundo ficcional que estertora, prestes a entregar os pontos” (RAMOS, 1987, p. 316).

Por outro lado, para Helmut Feldman (1987), a presença do crime foi motivo para as teses de pessimismo de Graciliano Ramos. Para ele, o crime e a atmosfera de pessimismo se devem ao fato de Graciliano colocar suas personagens numa condição de seres humilhados e oprimidos, em que a necessidade de se libertar da humilhação e da fraqueza as leva a pagar qualquer preço, mesmo o assassinato de seus adversários.

Antonio Candido, cujo ensaio *Ficção e confissão* (2006) reitera e redimensiona todos esses temas da obra de Graciliano, discutidos por variados críticos ao longo do tempo, também reconhece o pessimismo em Graciliano Ramos. No entanto, de maneira mais perspicaz, o crítico o atribui a uma negação da ordem vigente, a partir da aguda consciência da incapacidade de a sociedade se organizar de forma justa. Ele destaca ainda que essa característica possui um contraponto nas crenças e atitudes do autor, sendo contraditório o fato de ele se ligar ao comunismo, que, segundo Candido, talvez tenha sido uma tentativa, provinda de uma “necessidade profunda, e sempre contrariada, de amar os homens e acreditar na vida” (CANDIDO, 2006, p. 95).⁴

Outro tema bastante recorrente entre os críticos da obra de Graciliano é a questão da confissão. Já Álvaro Lins apontou essa peculiaridade, pois, para ele, a obra de Graciliano estaria intimamente ligada à sua visão de mundo, pois “no caso do sr. Graciliano Ramos, é a obra que explica o homem”, com a ressalva de se tratar do “homem interior, o homem psicológico” (LINS, 1987, p. 261).

Como já mencionado anteriormente, a posição pessoal do escritor, contrária às injustiças sociais, impregna sua produção literária, fazendo com que sua visão de mundo esteja em íntima correspondência com o mundo ficcional criado por ele.

⁴ Antonio Candido atribui essa característica a Graciliano sobretudo após a experiência da prisão e seu relato em *Memórias do Cárcere*. In: **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

Esse caráter de harmonia entre visão de mundo e literatura, em Graciliano, faz com que se conclua, como afirma Otto Maria Carpeaux, que suas obras são tiradas de sua própria interioridade. Para o crítico, as obras de Graciliano se passam como no sonho, “em que tudo é criação do nosso próprio espírito” (CARPEAUX, 1987, p. 246).

Dessa maneira, é possível afirmar que a própria experiência do escritor é o que se transforma em material para sua obra ficcional. Adolfo Casais Monteiro compartilha dessa visão, pois, para esse crítico, “é o próprio Graciliano que se encontra no centro das suas obras” (MONTEIRO, 1987, p. 274).

A questão do caráter de confissão na obra de Graciliano seria, posteriormente, magistralmente retomada e aprofundada por Antonio Candido no já citado *Ficção e confissão*, em que o crítico, ao analisar as obras do autor, mostra como ele passa da ficção à autobiografia, por uma necessidade de expressão que não se esgotou na ficção. Nesse ensaio, Antonio Candido mostra como o escritor vai paulatinamente, a cada livro seu, deixando de lado a ficção para adentrar na autobiografia. O crítico atribui essa característica a uma ânsia de confissão presente no autor. Com esse desejo de testemunhar, Graciliano complementaria sua visão de mundo, já presente nas obras de ficção, estreitamente ligada à necessidade de conhecimento profundo do homem, à sondagem da alma humana.

Nas palavras do próprio escritor, em carta a irmã Marili Ramos, escrita em 23/11/1949: “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos” (Graciliano Ramos *apud* FACIOLI, 1987, p. 83).

Candido chega ainda a afirmar que muitas situações por que passam suas personagens e muitas características delas são tomadas do próprio escritor e de sua experiência de vida.

Em *Infância*, a autobiografia, apesar de romanceada, é explícita. No entanto, como aponta Antonio Candido, muito de Luís da Silva pode representar o próprio Graciliano, como a preocupação com a escrita e o ódio à ordem burguesa.

Após retomar resumidamente o enredo de cada um dos romances de Graciliano, a fim de demonstrar como o autor se aproxima cada vez mais da confissão, Candido afirma:

Vemos, pois, que a tendência principia como testemunho sobre si mesmo, por meio da ficção. O escritor vê o mundo através de seus problemas pessoais; sente necessidade de lhe dar contorno e projeta nos personagens a sua substância, deformada pela arte (CANDIDO, 2006, p. 90).

Muitos outros críticos também divisaram o caráter autobiográfico da obra de Graciliano, como Otávio de Faria (FARIA, 1978), que identifica a visão de mundo do homem Graciliano, entremostrada em suas personagens, na identificação com o menino de *Infância*. Para esse crítico, toda a obra de Graciliano traz em si a marca do depoimento humano, a busca da natureza humana, a partir da sua própria vivência pessoal.

Além desses pontos levantados acerca da obra de Graciliano Ramos, há, sem dúvida, inúmeras análises críticas de cada um de seus romances, tratando das características específicas de cada uma delas. Obviamente, esse levantamento de cada uma das obras não cabe neste trabalho.

O que se procurou aqui foi traçar um panorama sucinto das características gerais da obra do autor Graciliano Ramos, recorrentes em todos os seus escritos, e que foram ressaltadas por seus críticos.

Assim, percebe-se que a obra de Graciliano Ramos continua despertando interesse tamanha a sua riqueza. A cada novo estudo, críticos vislumbram novas qualidades e possibilidades de trato com o texto literário que vêm para comprovar a excelência do escritor.

Sua obra mantém-se atual até hoje, porque, como se viu, Graciliano continua lido, estudado e avaliado, gerando sempre novos significados, tão inventiva é sua obra e tão profundas suas “criaturas”.

2.2 A trajetória política

Arroladas as principais linhas de pensamento sobre as quais a crítica se detém ao examinar a obra de Graciliano Ramos, é preciso atentar para como a crítica discutiu uma das questões que mais interessa para este trabalho: o envolvimento de Graciliano com a esquerda (partidária ou não) e o reflexo disso em suas obras.

Assim, sabe-se que o escritor foi simpatizante da ideologia de esquerda, particularmente o comunismo, apesar de só ter ingressado oficialmente no partido em 1945. Sua prisão, em 1936, permaneceu injustificada, pois o escritor não era militante, tampouco entendeu por que havia sido preso: “Havia qualquer suspeita contra nós? Não havia. Tínhamos entrado em desordem? Não tínhamos. Éramos inimigos de barulhos? E então. Porque estávamos ali? Hem? E porque essa história de colônia correcional?” (RAMOS, 1975, p. 22).

No entanto, apesar de não participar ativamente do Partido Comunista até 1945, é inegável a simpatia de Graciliano pela esquerda, principalmente por ter ele, na década de 1930, participado do grupo de intelectuais comunistas nordestinos, além de ser amigo de Rachel de Queiroz e Jorge Amado, dois dos mais engajados militantes comunistas à época.

De qualquer maneira, o fato é que Graciliano, partidário ou não, soube preservar sua obra dos modismos e direcionamentos que se impunham aos escritores ditos “de esquerda”, como o realismo socialista. Como afirma Clara Ramos, observa-se em Graciliano Ramos que “o artista sobrepõe-se ao militante comunista” (RAMOS, 1987, p. 313).

Apesar de avesso ao dogmatismo e ao panfletário, e preservando sempre a liberdade de expressão, Graciliano é intrinsecamente revolucionário por permitir que os menos favorecidos tenham voz em sua obra, não de maneira panfletária e artificial, mas no mais alto nível de realização estética. Ainda nas palavras de Clara Ramos:

Mas a ausência dos propósitos panfletários em sua obra não implica um caráter desideologizante. Poucos conjuntos de temas literários são tão harmoniosamente revolucionários. Focalizando um mundo em desmoronamento, o escritor não pensa em recuperá-lo com seu realismo crítico. (...) A visão solidarizante dos seres martirizados pela injustiça social antecedeu ao martírio sofrido pelo próprio autor com sua prisão arbitrária (RAMOS, 1987, p. 313).

Outro crítico, Floriano Gonçalves (1987), sem considerar as questões partidárias, também aponta o caráter revolucionário da obra do autor. Para ele, seu mundo ficcional põe a nu a injustiça social brasileira, vendo nela uma mensagem que incita à revolução, muito mais que apenas denunciar o atraso e a exploração do homem pelo homem. Em *Vidas Secas*, o crítico vislumbra um lampejo de esperança, apenas coibido pela estrutura social: “O autor mostra assim que o homem não está de todo perdido, porque há luz dentro dele; apenas, ela não se pode acender e tornar fogueira sob a implacável estrutura social que o constringe” (GONÇALVES, 1987, p. 251).

Mais adiante, o crítico confirma o caráter revolucionário da obra de Graciliano, por desmascarar as estruturas sociais e não por aliar-se a quaisquer movimentos ideológicos:

Por isto sua obra contém uma mensagem, no mais íntimo sentido de mensagem, que é uma fórmula para a salvação do homem. É obra essencialmente revolucionária, porque mostra a estruturação social brasileira viciada nas origens, anulando as possibilidades de evolução e libertação do homem (GONÇALVES, 1987, p. 254).

Ainda na mesma linha de pensamento, José Carlos Garbuglio (GARBUGLIO, 1987) aponta o caráter silencioso, de mudez, presente na obra de Graciliano, decorrente da falta de comunicação e, portanto, de solidariedade, entre as várias partes do país, configurando o “isolamento” que dá nome ao ensaio em questão, “Graciliano Ramos: a tradição do isolamento”.

Para o crítico, desse isolamento origina-se o mutismo das pessoas, pois, numa sociedade altamente hierarquizada, somente têm voz aqueles que possuem poder econômico, restando aos oprimidos apenas a mudez diante da

força dos poderosos, cujo exemplo maior, para Garbuglio, é a condição de Fabiano e sua família, quase desprovidos de fala.

Nesse contexto, Graciliano, com sua literatura, muito além de propósitos panfletários ligados a quaisquer ideologias, tem o mérito de dar voz a esses seres condenados à mudez:

A contribuição de Graciliano, nesta direção, foi importante e decisiva. Desenvolvendo trabalho consciente da função do escritor e seus compromissos com o meio, certo de que o povo tinha direito à representação e à voz, ele o trouxe para o primeiro plano e lhe deu tratamento adulto (GARBUGLIO, 1987, p. 385).

Alfredo Bosi (2003) também reconhece a capacidade do autor de dar voz ao oprimido, ao dominado. Apesar de que, diferentemente da exaltação do homem do povo, preconizada por ideologias de esquerda que pretendiam transformá-lo em “herói positivo”, Graciliano reproduz a linguagem do homem explorado como ela é, falha e insuficiente. E é justamente dessa adesão total às personagens exploradas que provém a denúncia maior do autor, que escancara a carência, não só nas situações narradas, mas também na própria linguagem.

No entanto, para esse crítico, o feito maior de Graciliano, o que o torna realmente revolucionário, é denunciar criticamente a linguagem dos poderosos:

Contudo, o que dá alcance revolucionário à sua visão, que poderia passar por ilustrada e progressista apenas, é a desconfiança alerta que alimenta também em relação ao discurso do “civilizado”. Se a voz do iletrado é pobre e partida, a do letrado é oca, se não for perigosa (BOSI, 2003, p. 25).

Benjamin Abdala Jr. (1987) segue esse pensamento, afirmando que a obra de Graciliano Ramos torna-se revolucionária pelo trabalho que realiza com a linguagem, verdadeira responsável pela denúncia social, não se limitando a tematizar a situação de exclusão de suas personagens.

Essa característica é colocada logo no início de seu ensaio: “Graciliano Ramos insere-se na perspectiva dos escritores para quem a ênfase social de suas

produções está na dependência de seu trabalho artístico sobre a linguagem” (ABDALA JR., 1987, p. 398).

Para esse crítico, a linguagem de Graciliano rompe com a ideologia dominante, e com suas formas de expressão, por meio de uma consciência aguda dos mecanismos de funcionamento da linguagem.

Por isso, sua escrita se torna revolucionária, por subverter a linguagem dominante, que carrega consigo os preconceitos, valores e estereótipos do dominador, indo muito além de apenas colocar em cena situações que precisam ser denunciadas, mas denunciando já por meio da própria escrita.

Antonio Candido, em *Ficção e confissão*, vai também tratar da relação entre as posições políticas e ideológicas do autor e sua obra literária.

O crítico detecta, em Graciliano, aquilo que ele chama de “anarquismo profundo”, uma desconfiança em face das normas sociais. Esse anarquismo, que se traduz em insatisfação e negação intensas em relação à sociedade e seus valores, manifesta-se em todos os romances e personagens do escritor. Para Candido, essa postura de Graciliano antecede sua adesão ao comunismo:

A experiência da vida social levou-o à mencionada repulsa pelas normas, incompatibilizando-o com a sociedade que elas regulam. A leitura de seus livros mostra que, antes de qualquer adesão ao comunismo, já havia na sua sensibilidade a inconformada negação da ordem dominante e certa nostalgia da humanidade depurada, que formam o que foi designado acima como o seu fundamental anarquismo (CANDIDO, 2006, p. 94).

Além disso, para o crítico, essa negação da sociedade é direcionada para a burguesia e para o capitalismo, que para ele está presente em toda a obra do escritor: “A morte dos valores burgueses é surdamente desejada em sua obra (...)” (CANDIDO, 2006, p. 94).

É este, aliás, o modo de Graciliano opor-se a essas “normas”, citadas por Antonio Candido, que lhe provoca tanta repulsa: a literatura. Escrever é para ele forma máxima de protesto contra a sociedade. Ainda segundo Candido: “A lite-

ratura é o seu protesto, o modo de manifestar a reação contra o mundo das normas constritoras” (...)” (CANDIDO, 2006, p. 89).

Assim, a partir dessa recusa da ordem social vigente, intimamente arraigada em Graciliano, como se constatou, é que surge a característica central de sua obra literária, radicalmente identificada aos que são oprimidos pela ordem burguesa e capitalista.

Por tudo isso, é possível constatar que a obra de Graciliano é grande, e é grande por manter intacta uma coerência interna com a sua visão de mundo. Sua obra tratou de gente “miúda”, oprimida, sem voz; sua postura pessoal em face da vida também sempre foi de negação da opressão e de qualquer tipo de cerceamento da realização plena do ser humano.

Muito além de qualquer ideologia exterior, essa convicção fazia parte do que havia de mais íntimo no escritor. Partindo disso, fica-se com o conselho do próprio Graciliano à mulher, Heloísa, quando recomenda que ela escreva um romance: “Estude a gente miúda, deixe a burguesia, que já aproveitei e não é interessante. Falo sério.” (Graciliano Ramos *apud* FACIOLI, 1987, p. 56).

2.3 Modos de narrar

Considerando-se que este trabalho tratará mais à frente do ponto de vista narrativo adotado por Graciliano Ramos em dois de seus romances (*Angústia* e *Vidas Secas*), é interessante realizar uma investigação sobre como se constroem seus narradores.

Novamente, é preciso alertar para o fato de que não se tem a intenção de esgotar o assunto, mas apenas comentar os traços essenciais que os principais críticos literários identificaram na construção do narrador na obra de Graciliano Ramos.

O primeiro desses traços é, sem dúvida, o predomínio de narradores em primeira pessoa na obra do autor. *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, para ficar apenas nos romances, são narrados em primeira pessoa. *Infância* e *Memórias do Cárcere*, autobiográficos, obviamente também utilizam a primeira pessoa. Como se vê, a única exceção é *Vidas Secas*, narrado em terceira pessoa.

É evidente que tal recorrência de um mesmo ponto de vista narrativo chamou a atenção da crítica, que aventou algumas possibilidades de interpretação para tal fato.

A primeira delas é a ideia da ficção que se transforma em confissão, que Antonio Candido esquadrinha em seu *Ficção e confissão* (CANDIDO, 2006). Para Candido, como já comentado, Graciliano não se pôde conter na ficção — apesar de suas personagens revelarem muito do homem Graciliano —, sendo necessário extravasar-se na autobiografia. Nada mais adequado a essa confissão que a escolha da primeira pessoa, que propicia um aprofundamento na psicologia e nos sentimentos mais recônditos do homem, interesse principal de Graciliano Ramos.

Candido identifica no autor a qualidade de encarar a realidade a partir de um ângulo individual:

À técnica (...) junta-se algo próprio a Graciliano: a preocupação ininterrupta com o caso individual, com o ângulo do indivíduo singular, que é — e será — o seu modo de encarar a realidade. No ângulo do acontecimento está sempre o coração do personagem central, dominante, impondo na visão das coisas a sua posição específica (CANDIDO, 2006, p. 23).

É preciso alertar que esse interesse pelo ângulo individual não significa, de maneira alguma, alienação em relação à realidade circundante. Muito pelo contrário, é a partir da visão pessoal da personagem que a sociedade e suas injustiças, sempre presentes na obra do autor, são desmascaradas em toda a sua complexidade, justamente no embate que esse indivíduo trava com o meio social em que está inserido.

Roger Bastide (2001) também trata da questão da confissão na obra de Graciliano, elegendo *Angústia* como o momento de transição entre o romanesco e o autobiográfico em sua trajetória literária. Para ele, *Angústia* é “um mergulho do autor em sua própria vida” (BASTIDE, 2001, p. 136), o que, segundo esse crítico, lhe causou medo ao ter-se encontrado com seu eu, o que resultou na mudança de foco narrativo de primeira para terceira pessoa, em *Vidas Secas*.

Valentim Faccioli (1993) chama a atenção para a “primeira pessoa hipertrofiada”, atribuída a Paulo Honório (*São Bernardo*) e Luís da Silva (*Angústia*), personagens às voltas com a narração de seus crimes, em busca de confissão e justificção para seus atos.

Vê-se, assim, que o uso contínuo da primeira pessoa permite que o autor focalize a psicologia de suas personagens, numa clara tendência à introspecção que revela o interesse do escritor pelo material humano, a fim de mostrar como se dá, no íntimo, a relação do sujeito com o meio social, chegando, em alguns momentos, a deixar a realidade de lado e entregar-se ao delírio, como acontece com o quase ininterrupto monólogo interior de Luís da Silva.

Otto Maria Carpeaux (2001) atribui a dramaticidade intensa dos três primeiros romances do escritor (*Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*) a essa escolha

do ângulo de visão em primeira pessoa, julgando *Vidas Secas* menos dramático justamente pela substituição da primeira pela terceira pessoa.

Aliás, a respeito de *Vidas Secas*, é preciso mencionar que, apesar de esse romance ser narrado em terceira pessoa, constituindo a única exceção dentre os romances de Graciliano Ramos, a utilização do discurso indireto livre faz com que o mesmo interesse pela psicologia das personagens se mantenha intacto.

Assim, nesse romance, com um mínimo de intervenção, o narrador onisciente em terceira pessoa investiga a mente das personagens, seus sentimentos e emoções. Mesmo o animal, a cachorra Baleia, não escapa a esse exame psicológico minucioso, porque o autor tenta descobrir o que se passa também na mente da cachorra.

Como se vê, mesmo em *Vidas Secas*, Graciliano não abandona o interesse pelo material humano, preferindo o elemento humano, e sua consciência, ao enredo e à descrição, como notado por Monte Brito: “Sobrepondo o homem ao mundo exterior, desde que reserva tão pouco lugar à cena quanto à ação e, na ação, à ação subjetiva, sobrepõe implicitamente a consciência à existência (...)” (BRITO, 2001, p. 163).

É interessante mencionar que o crítico Zenir Campos Reis, em ensaio sobre *Vidas Secas*, atribui a escolha da terceira pessoa a esse romance ao fato de o escritor, após a experiência da prisão relatada em *Memórias do Cárcere*, estar ciente das diferenças que o separavam das pessoas, principalmente aquelas de outra classe social, como no caso dos protagonistas de *Vidas Secas* (REIS, 1993, p. 75).

Com essa escolha pela introspecção, pela abordagem psicológica de suas criaturas, o escritor abandona, em seus romances (com exceção de *Caetés*), o tempo cronológico, que é substituído pelo tempo psicológico, já que a matéria narrativa é organizada de acordo com o que é mais significativo para os narradores segundo um critério psicológico e emocional.

Fernando Alves Cristóvão (1987) estudou a fundo a relação entre o tempo e o foco narrativo nos romances de Graciliano Ramos, mostrando como o escritor abandona rapidamente o romance de tempo cronológico (*Caetés*) e evolui para o tempo psicológico nos três romances subsequentes (*São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas*).

Para esse crítico, o tempo cronológico identifica os fatos humanos ao nível dos objetos, tratando-os como coisas mortas. Ao contrário disso, o tempo psicológico, no romance, incute-lhes vida, alcançando o mais íntimo da realidade (CRISTÓVAO, 1987, p. 293). Vale a pena a citação textual do crítico sobre o assunto, ainda que longa:

O caminho percorrido foi longo: do romance de tempo cronológico passou-se ao romance de tempo predominantemente psicológico. O efeito resultante foi a realização do objetivo pretendido pelo romancista: libertar os acontecimentos e personagens da tirania cronológica que impõe um tipo de conhecimento demasiado superficial para ser verdadeiro. Posta de lado a cronologia, é possível descer à profundidade psicológica onde as relações de causa e efeito não são insinuadas pela linearidade do tempo, mas podem ser encontradas com mais verdade na consideração de arquétipos, recalcamientos, desejos do inconsciente ou subconsciente que interferem no comportamento humano (CRISTÓVAO, 1987, p. 303).

O que se percebe, portanto, é que a escolha pelo tempo psicológico, permitido pela subjetividade da narração em primeira pessoa, faz com que a narrativa ganhe em densidade, aproximando-se da verdade humana, que, como se viu, é o interesse maior de Graciliano Ramos.

Ainda em relação ao tempo, é preciso destacar tempos distintos de narração em dois romances do escritor, *São Bernardo* e *Angústia*.

Em *São Bernardo*, encontra-se o caso mais patente, em que Paulo Honório se desdobra em dois: o Paulo Honório protagonista, personagem da história de sua vida, e o Paulo Honório narrador, que reconta sua história em livro (FACIOLI, 1993).

Lafetá (1987) trata da mesma questão, constatando a duplicidade temporal nesse romance, em que há o tempo do enunciado, que é a história de vida de Paulo Honório, e o tempo da enunciação, que é o momento da escritura do livro.

Em *Angústia*, algo semelhante acontece, porque sua estrutura circular faz com que haja também dois tempos: o dos acontecimentos que levam o protagonista ao crime, e o da narrativa propriamente, a escrita de Luís da Silva sobre o acontecido.

Como afirmam Benjamin Abdala Jr. (1996) e Zenir Campos Reis (1996), *Angústia* é um romance para ser relido, pois a narrativa é circular: o início do romance, na verdade, é a continuação do delírio em que mergulha Luís da Silva no final da narrativa, após o estrangulamento de Julião Tavares.

É interessante mencionar também a relação dialética que se estabelece entre a consciência da realidade vista pelas personagens e pelo autor. Benjamin Abdala Jr. (1996), por exemplo, destaca a “consciência real”, pertencente ao escritor, e a “consciência possível”, a única disponível às personagens.

Esse crítico fala de um “autor implícito”, o próprio escritor, que estaria por trás de suas personagens narradoras, condenadas a uma visão fragmentada da realidade, que é, então, completada pelo autor, que “aspira por um mundo mais amplo, um mundo de quem não aceita as coisas como elas se configuram para suas personagens e narradores (todos emparedados) (...)” (ABDALA JR., 1996, p. 7). Daí a “visão totalizadora” a que, para Abdala, aspira o escritor Graciliano Ramos, a despeito da fragmentação do discurso de suas personagens.

Alfredo Bosi (2003), ao comentar o realismo crítico de Graciliano, também recorre às diferentes consciências, a das personagens e a do autor. Ao analisar *Vidas Secas*, o crítico aponta momentos em que o narrador se distancia da personagem, pois possui uma visão crítica da realidade que esta não possui.

Apesar de Bosi não utilizar os mesmos termos que Abdala, vê-se que, para ele, há também uma distinção entre a consciência real, do escritor, e a consciência possível, das personagens, o que configura o realismo crítico do escritor,

preocupado em denunciar, por meio de sua pena, a situação daqueles que não têm como se manifestar. Com isso, ele consegue desvendar as engrenagens sociais, dando voz às personagens oprimidas socialmente.

Importante frisar também algo bastante notável na ficção de Graciliano, e que vem a confirmar a íntima relação do escritor com o mundo ficcional que criou. As personagens narradoras dos três primeiros romances de Graciliano (*Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*), se veem às voltas com o problema da escrita. Mais uma vez, *Vidas Secas* constitui uma exceção à regra.

João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva são personagens e autores ao mesmo tempo, os três enredados no problema da escrita, que é a narrativa de suas próprias vidas.

João Valério vive a dificuldade de construir um romance sobre os índios caetés, mas, ao final, percebe que a narrativa que constrói é a da sua própria história de vida. Paulo Honório, mais explicitamente, coloca-se a tarefa de contar, em livro, sua vida, a fim de entendê-la. Luís da Silva, do mesmo modo, narra suas frustrações e tudo o que o levou ao assassinato de seu rival.

Lúcia Helena Carvalho (1983) analisa detalhadamente a obsessão de Luís da Silva, em *Angústia*, pela ideia do livro. Para ela, o livro, para a personagem, se desdobra em duas possibilidades: “objeto de leitura”, que lhe proporciona prazer, como “compensação de sua medíocre existência” (CARVALHO, 1983, p. 85), e “objeto da escritura”, que faz com que a personagem deseje construir um romance cuja elaboração proporcionar-lhe-ia a sublimação de desejos recalcados. Portanto, para Luís da Silva “escrever um livro se insinua, assim, como meio de canalizar a tortura interior represada para outro alvo e investir os sentimentos penosos de fracasso e inferioridade numa experiência de prazer (CARVALHO, 1983, p. 97)

Vidas Secas, a exceção, se não possui um personagem-autor, não deixa de trazer a marca da preocupação com a linguagem, pois Fabiano e os seus, a todo momento, se veem enredados na dificuldade para se expressar. Nesse con-

texto, a posse da linguagem é sinônimo de poder e, em alguns momentos, ela chega a parecer envolvida em uma aura de magia e mistério.

Vale lembrar a obsessão do próprio escritor Graciliano Ramos pela linguagem, como já discutido anteriormente, que impregna também suas personagens.

O que se pode deduzir disso é que essa particularidade de todos os romances de Graciliano Ramos colocarem em primeiro plano a preocupação com a linguagem demonstra mais uma vez que o ângulo de visão do homem Graciliano Ramos, ao construir seus romances, é o de sua humanidade, sua visão de mundo pessoal, transformada em arte.

Para finalizar essa breve incursão pelos modos de narrar de Graciliano Ramos, é preciso dizer que sua visão de mundo, exteriorizada em seus romances pelo ponto de vista narrativo predominantemente em primeira pessoa, revela uma total adesão desse escritor aos menos favorecidos, aos explorados e oprimidos.

O uso da primeira pessoa, acompanhado da preocupação em analisar em profundidade a psicologia desses seres, propiciou algo de grande valor para a literatura brasileira: a realidade vista por aqueles que não têm voz, pelo esforço de Graciliano de colocar-se na pele desses seres e revelar seu sofrimento.

Em contato com essa realidade transformada em arte pelo escritor, é forçoso reconhecer que não é possível sair imune de uma leitura de Graciliano Ramos, porquanto ela revela em profundidade os mecanismos mais profundos que regem a sociedade de classes, de exploração do homem pelo homem.

3. Sociabilidade literária

3.1 Conexões literárias

A aproximação entre Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos decorre naturalmente da observação das semelhanças entre o universo de formação intelectual de ambos, além do fato de vários temas ficcionais incorporados à obra desses autores serem análogos.

Alguns críticos indicaram a aproximação entre as obras de escritores nordestinos da década de 1930, dentre eles, Antonio Candido, que aponta, inclusive, a necessidade de se estudar de maneira sistemática esse fato.

O crítico, no artigo “No aparecimento de Caetés” (CANDIDO, 2006), destaca que, em Maceió, no início dos anos 1930, formou-se um grupo de intelectuais nordestinos do qual participavam, além de Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Aurélio Buarque de Holanda, Valdemar Cavalcanti, Raul Lima e outros. Todos eles liam-se uns aos outros e formavam juízos críticos sobre suas respectivas obras. Nas palavras do próprio Candido:

Não sei se este conjunto de autores já foi estudado de maneira sistemática. Se não foi, deveria ser, porque representa um fato importante de sociabilidade literária, considerada como estímulo à produção e à formação de juízos críticos – o que significa que pode ter influenciado na própria natureza do discurso que se elaborava ou se projetava a partir de Maceió (CANDIDO, 2006, p. 129).

Ele ainda ressalta que esse intercâmbio entre intelectuais pode ter influenciado o modo como se fazia literatura na época, definindo mesmo o que se chamou posteriormente de “literatura regionalista”. Candido aponta a confluência de ideias, visões e concepções sobre a literatura comuns aos participantes do grupo, que eram ao mesmo tempo escritores e críticos uns dos outros.

Alguns escritos de Graciliano, em que se encontram comentários sobre livros de Rachel e de outros conterrâneos seus, confirmam essa “sociabilidade literária” apontada por Antonio Candido, provando que Graciliano leu e, mais que isso, analisou e comentou os livros da escritora. Isso se comprova pelas próprias palavras do escritor, que, no artigo “Caminho de pedras” (RAMOS, 1976), declara ter lido *O Quinze e João Miguel*:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo (...) Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça:

— Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado.

Depois conheci *João Miguel* e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem (...) (RAMOS, 1976, p. 143).

Também Rachel de Queiroz, no livro de memórias *Tantos Anos*, corrobora essa opinião do crítico, ao citar a sociedade literária – conhecida por “a turma de Maceió” – que se formara em Maceió:

A literatura, em Maceió, iniciava um período áureo. Lá funcionavam permanentemente os cafés literários, e éramos todos muito unidos: Graciliano, Jorge de Lima (que logo veio para o Rio), Zé Lins do Rego, eu, Zé Auto, Santa Rosa, Valdemar Cavalcanti, Aurélio Buarque de Holanda, Alberto Passos Guimarães. Era realmente um grupo do qual todo mundo, depois, se projetou. Nesse tempo só éramos conhecidos José Lins, Graciliano e eu, que tínhamos publicado livros. Os outros ainda estavam prometendo e se realizaram mais tarde. Aluísio Branco, Manuel Diegues Júnior, Raul Lima, um dos mais novos. Éramos chamados a turma de Maceió. Depois nos dispersamos (QUEIROZ & QUEIROZ, 1998, p. 67 e 68).

De maneira mais específica, o crítico Arnoni Prado apontou uma continuidade de temas entre as obras de Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, afirmando que o autor volta aos temas da escritora e os realiza mais aprofundadamente:

Sob este aspecto, talvez a grandeza de *O Quinze* venha dos núcleos temáticos que ele anuncia, mas não realiza. Afinal, vários de seus temas e cenas, tomados no traçado literário de seu contorno, foram depois recheados por Graciliano Ramos de uma real notação de conflito (...) (PRADO, *O Quinze* renovou a ficção regionalista. **O Estado de S. Paulo**. 12 nov. 2000).

Além dele, também o crítico Davi Arrigucci Jr. (2001) notou em Rachel de Queiroz uma precursora de temas que seriam explorados com mais radicalidade posteriormente por Graciliano e Guimarães Rosa: “[*O Quinze*] Abre caminhos para experiências mais radicais, como a de *Vidas Secas* e a do mundo misturado de *Grande Sertão: Veredas* (ARRIGUCCI JR., 2001)”.

É preciso citar também a amizade entre os dois escritores. A título de curiosidade, apresenta-se aqui um autorretrato feito pelo próprio Graciliano, em que Rachel de Queiroz é citada pelo escritor em meio aos escritores que mais aprecia:

Auto-retrato aos 56 anos

Nasceu em 1892, em Quebrangulo, Alagoas/ Casado duas vezes, tem sete filhos/ Altura 1,75./ Sapato nº 41./ Colarinho nº 39./ Prefere não andar/ Não gosta de vizinhos/ Detesta rádio, telefone e campanhas/ Tem horror às pessoas que falam alto/ Usa óculos. Meio calvo./ Não tem preferência por nenhuma comida/ Não gosta de frutas nem de doces/ Indiferente à música/ Sua leitura predileta: a Bíblia/ Escreveu “Caetés” com 34 anos de idade/ Não dá preferência a nenhum de seus livros publicados/ Gosta de beber aguardente/ É ateu. Indiferente à academia/ Odeia a burguesia. Adora crianças/ *Romancistas brasileiros que mais lhe agradam:/ Manoel Antonio de Almeida, Machado de Assis/ Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz/* Gosta de palavras escritas e faladas/ Deseja a morte do capitalismo/ Escreveu seus livros pela manhã/ Fuma cigarros “Selma” (três maços por dia)/ É inspetor de ensino, trabalha no “Correio da Manhã”/ Apesar de o acharem pessimista, discorda de tudo/ Só tem cinco ternos de roupa, estragados/ Refaz seus romances várias vezes/ Esteve preso duas vezes/ É-lhe indiferente estar preso ou solto/ Escreve à mão/ Seus maiores amigos: Capitão Lobo, Cubano/ José Lins do Rego e José Olympio/ Tem poucas dívidas/ Quando prefeito de uma cidade do interior,/ Soltava os presos para construir estradas/ Espera mor-

rer com 57 anos (Graciliano Ramos, *apud* Ricardo Ramos, 1987, p. 13, grifo nosso).

É, então, a partir dessa ideia de proximidade entre Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, que compartilhavam, como se viu, das mesmas ideias, além de se lerem um ao outro, que se propõe uma comparação entre ambos.

Com isso, pretende-se ampliar e estudar esse intercâmbio de ideias e temas entre os dois autores, apenas esboçados, mas não desenvolvidos, por críticos do porte de Antonio Candido, Arnoni Prado e Davi Arrigucci Jr.

No entanto, é preciso alertar que a comparação que se pretende realizar partirá das semelhanças observadas nas obras de cada escritor para chegar a uma reflexão crítica focada no texto literário produzido por esses autores e destacar a contribuição específica de cada um no âmbito da literatura brasileira.

3.2 A questão da influência

A hipótese que se pode levantar, a partir desse fenômeno de sociabilidade literária exposto anteriormente, e também por meio do cotejo entre as obras dos dois autores, é que houve efetivamente uma influência de Rachel de Queiroz sobre Graciliano Ramos.

Assim, para sustentar essa hipótese, é preciso buscar alguns pressupostos nos estudos comparados, que afirmam ser possível realizar a comparação de obras dentro de um mesmo sistema literário, e não só entre literaturas estrangeiras (CARVALHAL, 2006, p. 5).

E é justamente o que se propõe aqui: investigar a migração de temas de um autor a outro, dentro de um mesmo sistema literário e, mais que isso, no espaço de uma mesma região e de uma mesma ideologia.

Essa proximidade entre os escritores corrobora o que afirma Sandra Nitrini: “as influências mais significativas costumam ser relações diretas entre dois autores, e não associações ou parentescos remotos” (NITRINI, 1997, p. 138).

No entanto, seria possível imaginar que, por ter sofrido a influência, Graciliano seria menos original ou inferior a Rachel de Queiroz. Neste caso, ao contrário disso, certamente está-se diante de um caso em que o autor influenciado supera sua fonte.

Ainda segundo as ideias de Nitrini, que explica a concepção de Paul Valéry sobre o processo de influências entre dois autores, percebe-se que, no caso de Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, o autor que recebe a influência transforma-se no mais original.

Entende-se por original, aqui, não apenas o fato de opor-se a uma cópia ou imitação do outro escritor, mas também uma assimilação que resulta em um trabalho artístico autônomo que supera em qualidade estética sua fonte.

Dessa maneira, o que se pretende mostrar é que Graciliano Ramos, partindo dos temas primeiramente explorados por Rachel de Queiroz, soube aprimorá-los, inclusive aplicando a eles uma “leitura corretiva”, como se sua anteces-

sora tivesse acertado até certo ponto, mas deveria ter-se desviado, justamente para onde Graciliano desenvolveu sua obra.

Essa concepção provém da teoria de Harold Bloom (2000) sobre a influência de um autor sobre outro, denominada *clinamen*, em que um escritor baseia-se em outro para criar sua obra, mas, em certo momento, desvia-se de seu predecessor, aprimorando aquilo que o primeiro não foi capaz de realizar.

Há ainda outro ponto de interesse que precisa ser mencionado, pois é possível questionar o valor da influência recebida, já que, como se viu, o autor que a recebeu foi além de seu precursor em qualidade.

Para Valéry, mais uma vez, a obra original independe da qualidade de seu modelo. Sandra Nitrini (1997, p. 135), comentando essa ideia do autor, afirma: “Uma obra secundária e mesmo medíocre pode esclarecer o escritor no caminho a ser trilhado e conduzi-lo à própria identidade”.

Esse dado é de extrema importância, porque mostra que não só os bons autores, como se costuma julgar, podem ser boas influências para um escritor promissor, mas também aqueles que não chegam a se firmar como bons escritores podem levantar temas que serão melhor desenvolvidos por outros escritores de maior talento.

Partindo desse pressuposto, é possível afirmar que Graciliano Ramos, comprovadamente leitor de Rachel de Queiroz, pode ter sido influenciado por temas e ideias previamente trabalhados pela escritora em suas obras, independente da qualidade estética dessa influência.

Esse fato, em relação a Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, é passível de verificação, em vista da sociabilidade literária entre ambos já exposta anteriormente.

Colocadas as hipóteses interpretativas que podem explicar uma influência de Rachel de Queiroz sobre a obra de Graciliano Ramos, é necessário partir para a análise das soluções literárias de um e outro e verificar como esses temas comuns entre os escritores foram trabalhados.

Nesse contexto, cabe uma ressalva ao inventário de semelhanças realizado ao se apontarem passagens semelhantes nas obras dos dois autores. Segundo Tania Franco Carvalhal (2006), a literatura comparada não pode se limitar ao estudo de “passagens paralelas”, há muito já abandonada pelos comparatistas, mas deve servir de aparato para uma reflexão crítica profunda sobre as obras e os autores, a partir de uma pesquisa dialética sobre semelhanças e diferenças na obra dos escritores estudados.

Por isso, partindo-se das semelhanças entre esses escritores e da possível influência de um sobre o outro, nos próximos capítulos, pretende-se, por meio da análise crítica do texto literário de ambos, mostrar como, partindo de realidades semelhantes, esses dois escritores foram capazes de criar obras distintas em termos de qualidade literária.

4. Rachel e Graciliano: aproximações

4.1 Tempo e espaço

Como já explanado anteriormente, são muitas as semelhanças entre os escritores Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos que merecem ser investigadas para se comprovar a hipótese de ter havido uma influência da primeira sobre o segundo.

Assim, a primeira semelhança que se pode destacar é o fato de ambos fazerem parte da chamada “geração de 30”, que revigorou a literatura brasileira ao incorporar algumas das conquistas formais do Modernismo de 1922 e intensificar a pesquisa da realidade do país, compromissada com a denúncia das precárias condições sociais do Nordeste.

Em segundo lugar, há de comum entre eles a denominação, até certo ponto redutora, de escritores “regionalistas”, por serem ambos provenientes da região Nordeste do Brasil e por seu mundo ficcional se concentrar nessa região.

Percebe-se assim que as semelhanças entre Rachel e Graciliano se concentram nas dimensões de tempo — a década de 1930, momento em que ambos os escritores iniciam sua produção ficcional — e de espaço — o Nordeste brasileiro, local onde se concentra o principal interesse literário e ideológico desses autores.

Dessa maneira, ao iniciarem sua produção literária durante a década de 1930, tanto Rachel de Queiroz quanto Graciliano Ramos são tributários da revolução das letras brasileiras realizada pelos modernistas de 1922. Destes, Rachel e Graciliano herdaram não só a linguagem já despojada do academismo que marcara a literatura brasileira no século XIX, com a conseqüente incorporação da linguagem coloquial à literatura, mas também o interesse pelo dado nacional, pela investigação da realidade brasileira e principalmente das condições sociais do país.

É bem verdade que a segunda característica, a pesquisa sobre a realidade nacional, foi amplamente explorada pelos autores em questão e por outros romancistas nordestinos da década de 1930. Aliás, é justamente esse o traço distintivo, apontado por Antonio Candido (2002) e João Luiz Lafetá (2000), entre o Modernismo de 1922 e sua posterior continuidade na década de 1930.

Os dois críticos destacam o recrudescimento da visada sociológica que passa a guiar a literatura no Brasil nesse período, a partir do momento em que os escritores, notadamente os nordestinos, aderindo às ideologias de esquerda eferescentes no início do século XX, mostram-se engajados na luta política de esquerda (inclusive Rachel e Graciliano).

Passa-se, assim, do experimentalismo linguístico irreverente dos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, para a luta ideológica e a literatura engajada, preocupada em denunciar a situação de um país ainda não totalmente livre da economia agrária, ensaiando seus primeiros passos rumo à modernização e à urbanização que se verificavam em nível mundial.

No entanto, essa “guinada à esquerda”, percebida durante a década de 1930, deve ser vista com certa cautela, porque, se por um lado possibilitou um maior conhecimento da realidade brasileira, por outro, prejudicou a preocupação estritamente estética, indispensável na realização literária, pois a pesquisa de novos meios de expressão, que fora explorada ao máximo pela geração de 1922, foi abandonada por alguns dos escritores de 30, preocupados que estavam em denunciar as condições sociais do país.

Esse tipo de literatura se enquadra no que se costuma denominar literatura “engajada”, que descuida o trabalho artístico para concentrar-se numa suposta “mensagem” a ser transmitida, normalmente com algum conteúdo sectário, seja de direita ou de esquerda. Esse tipo de obra assume caráter mais documental do que artístico, visto que se esquece das questões estéticas, concentrando-se mais na ideia de convencimento de uma dada realidade.

Formou-se então, no Nordeste dos anos 1930, um grupo de escritores que se encaixa no que Antonio Candido (2002) chamou de “arte interessada”, por

pertencer a um momento da literatura brasileira em que a atividade literária esteve estreitamente ligada à missão de revelar a nova conjuntura social, econômica e política do país. Na verdade, a intenção era não apenas revelar, mas, sobretudo, *denunciar* a situação de miséria de parte do povo brasileiro e, particularmente, o nordestino.

Esse grupo, que dará vida e forma ao que se passou a chamar “literatura de 30”, foi basicamente representado por escritores nordestinos — salvo alguns poucos representantes do sul, como Érico Veríssimo, Dyonelio Machado e Alcântara Machado.

Nesse momento, o enfoque dos escritores é pensar a situação do país e tentar, por meio da literatura, transformá-la. Daí então o surgimento de toda uma literatura social, que buscava o entendimento do Brasil e a superação de suas contradições, tomando forma não raro de panfleto socialista, a partir da recrudescência do esquerdismo que se verificava mundialmente, na esteira da Revolução Russa e da fundação dos partidos comunistas.

Nessa época, abundam “romances de tese”, em que a consciência estética é dominada pela consciência política, resultando em obras que beiram a pesquisa sociológica, em detrimento da elaboração artística da linguagem.

É, por exemplo, o que acontece com a produção de Jorge Amado, particularmente no início da década de 1930, em *O país do carnaval*, *Cacau* e *Suor*, respectivamente de 1931, 1933 e 1934, obras em que o problema social suplanta o trabalho artístico, resultando mais em documentos sociológicos do que em produções literárias.

Esse tipo de literatura se esquece das conquistas formais de 1922 e volta a utilizar um modelo que remonta ao naturalismo do século XIX. Com isso, há um retrocesso, pois apenas a intenção de ser subversivo não faz com que o texto realmente o seja. Isso porque, a despeito da intenção de denúncia das velhas formas de poder presentes na literatura de 1930, sem um trabalho correlato com o texto, só se confirmam as velhas formas de expressão oficializadas e arraigadas no discurso do poder.

Para evitar isso, fazia-se urgente, além da pesquisa sobre a realidade nacional, uma forma estética que desse vida aos conflitos. Essa foi justamente a busca dos escritores da época, que adotaram uma visão realista e a abordagem apoiada na sociologia como forma para tal intenção.

Acrescenta-se a isso o fato de a literatura brasileira ser marcada — a partir de quando houve a real intenção de se formar uma literatura tipicamente do Brasil —, como afirma Antonio Candido (2002), pela preocupação em encontrar a harmonia entre a herança cultural europeia, de que se nutriram seus escritores, e os temas da realidade tipicamente brasileira.

Assim, os escritores brasileiros de todos os tempos tiveram que resolver, de variadas maneiras, a dialética sugerida por Antonio Candido (2002) entre localismo e cosmopolitismo, ou seja, conciliar uma forma de expressão estrangeira, portanto adaptada a outras realidades, e uma realidade nacional completamente diversa da estética recebida e aprendida nos meios de cultura de outro continente.

Roberto Schwarz (2000), no texto “As idéias fora do lugar”, também analisa esse caráter de “desterrados em nossa própria terra” (Sérgio Buarque de Holanda *apud* SCHWARZ, 2000, p. 13), ao mostrar a disparidade entre a ideologia adotada pela intelectualidade brasileira do século XIX, o liberalismo europeu, e a realidade do dia-a-dia de uma sociedade escravista. Para Schwarz, que se propõe analisar a literatura do século XIX, em especial a de Machado de Assis, a partir dessa dicotomia característica da sociedade brasileira, essa disparidade também se tornará um “labirinto” para os escritores do século XX, momento em que se encontram os autores aqui em questão:

Note-se, de passagem, que este padrão [a disparidade entre ideologia e realidade] iria repetir-se no século XX, quando por várias vezes juramos, crentes de nossa modernidade, segundo as ideologias mais rotas da cena mundial. Para a literatura, como veremos, resulta daí um labirinto singular, uma espécie de oco dentro do oco (SCHWARZ, 2000, p. 21).

Para os escritores nordestinos, essa dicotomia se coloca de modo veemente, pois a substância da expressão, o Nordeste e suas mazelas, saltava aos olhos, mas, apesar disso, a forma literária que deveria refletir essa realidade ainda não estava claramente definida.

O Sudeste, palco da renovação modernista de 1922, no início do século XX, já resolvera essa questão, a partir da vivência de uma crescente urbanização, promovida pelo surto de industrialização dos anos de guerra, pela imigração e pela intensificação do trabalho assalariado.

Esses componentes favoreceram o desejo de romper com o passado e com as ultrapassadas formas de poder que ainda traziam o ranço do sistema agrário colonial. Dessa maneira, os primeiros passos do capitalismo no Brasil, restrito ao Sudeste do país, permitiram que a vanguarda brasileira se unisse ao que havia de novo na Europa e se modernizasse, com a consequente modernização dos meios de expressão, que resultaram na revolução literária realizada pela geração de 22, cuja manifestação mais arrojada foi sem dúvida a Semana de Arte Moderna.

Em paralelo, no Nordeste, assiste-se à decadência da aristocracia rural. Tendo passado a preeminência do sistema colonial, de que fora palco por três séculos inteiros, essa região chega ao século XX espelhando ainda a ideologia atrasada de uma região decadente, predominantemente agrária e dominada pelas oligarquias rurais e toda sorte de abuso de poder que lhes é peculiar.

Mantendo-se distanciados da revolução estética engendrada pelos modernistas de São Paulo, os escritores foram buscar a forma literária de suas obras naquelas já experimentadas no século XIX, mais especificamente na estrutura do romance realista-naturalista.

Deve-se somar a isso a esquerdização da intelectualidade nordestina pelos idos da década de 30 e tem-se então o ambiente propício para o “romance social” ou “romance de tese”, que no Brasil, e em particular no Nordeste, tomou a forma de denúncia da exploração vivida pelo sertanejo, sujeito à exploração de seu trabalho e às condições climáticas do sertão.

Para confirmar esse processo de esquerdização, é preciso citar que os escritores nordestinos, além de engajados na denúncia dos problemas nordestinos de seu tempo, estavam pessoalmente inspirados pela ideologia marxista, inclusive sendo encarregados de formar quadros do Partido Comunista no Nordeste e dele participando ativamente. Com Rachel de Queiroz não foi diferente. Ao voltar de uma viagem ao Rio de Janeiro, a autora foi incumbida de formar células do partido em Fortaleza.¹

A partir disso, formou-se no Nordeste uma constelação de autores de orientação política marxista, ideologia que servirá de substrato para a criação artística do período, revelando a dialética entre texto e contexto, em que soluções estéticas próprias da literatura estarão a serviço de um sistema de ideias intimamente ligado ao marxismo.

Assim, além dessa volta ao Realismo-Naturalismo, verificou-se uma adesão desses escritores às formas de expressão propagadas a partir da União Soviética, por meio do realismo socialista.

Desse modo, tem-se, de um lado, o dado local, o Nordeste e sua condição de atraso, e, de outro, a ideologia comunista, o dado cosmopolita, que possuía inclusive uma doutrina sobre como se fazer literatura de denúncia social. É então com essas duas categorias que os escritores nordestinos da geração de 30 vão trabalhar.

É nesse contexto que se insere Rachel de Queiroz, que, juntamente com José Américo de Almeida, com *A bagaceira* (1928), foi a precursora do romance chamado regional nordestino, daí sua importância e posição privilegiada na literatura brasileira do final dos anos 1920 e principalmente da década de 1930. A partir de então, abre-se o universo literário regional e social para autores de peso, como José Lins do Rego, Graciliano Ramos e, posteriormente, Guimarães Rosa.

¹ Graciliano Ramos, apesar de ter sido simpatizante da ideologia de esquerda durante toda a sua vida, somente em 1945 se filia ao PCB. Clara Ramos (1987) e Valentim Facioli (1987) tratam do assunto em seus respectivos textos sobre o autor.

4.2 Envolvimento político

Partindo do pressuposto de que a arte, incluindo-se nela a literatura, mantém íntima correlação com a realidade social em que é produzida, vale verificar em que contexto de ideias se insere a literatura de 1930 no Brasil.

Como se viu, sendo boa parte da produção literária da década de 1930 influenciada pela ideologia marxista – principalmente os dois autores em estudo, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, que inclusive fizeram parte do PCB, como já discutido anteriormente –, torna-se oportuno investigar em que contexto o marxismo instalou-se no país e como foi sua recepção.

Quando o marxismo passa a ser conhecido e estudado mais aprofundadamente pelos intelectuais brasileiros, ele já existia na Europa há quase um século.² Não que as ideias marxistas fossem totalmente desconhecidas no Brasil, mas, como afirma o historiador Evaristo de Moraes Filho (1991), elas circulavam entre a intelectualidade brasileira, desde a segunda metade do século XIX, de maneira muito superficial, revelando o desconhecimento no Brasil da doutrina de Marx, principalmente pela dificuldade de acesso dos brasileiros a seus textos, em decorrência da distância entre os continentes, somando-se a isso ainda a barreira da língua.

Mesmo o nome “Karl Marx”, citado literalmente, só passa a circular no Brasil a partir de 1871, por conta da grande repercussão que teve aqui a Comuna de Paris. Apesar disso, a ignorância acerca da verdadeira doutrina marxista continuava completa, sendo bastante comum se fazer muita confusão com as ideias socialistas, conforme demonstra o mesmo historiador (MORAES FILHO, 1991).

Na verdade, o socialismo embasado na revolução do proletariado era uma realidade muito distante, em um país predominantemente agrário e escravo-

² O historiador Evaristo de Moraes Filho, no ensaio “A proto-história do marxismo no Brasil”, afirma: “Em outubro de 1922, Octavio Brandão adere ao PCB e já em 1923 traduz o *Manifesto Comunista*, primeiro livro de Marx editado no Brasil, 75 anos depois de lançado na Europa”. In: REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.* **História do marxismo no Brasil**. V. 1. O impacto das revoluções. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 42.

crata, cuja economia estava baseada na grande propriedade de terra e na exportação de produtos agrícolas, além da mão-de-obra utilizada: em sua absoluta maioria escrava.³

Nesse contexto, não se podia falar em “proletariado” ou “capitalismo”, já que, no século XIX, não havia, no Brasil, industrialização nem urbanização, e, claro, muito menos proletariado.

Muito antes de a intelectualidade brasileira sequer pronunciar o nome de Marx, suas ideias já haviam impulsionado a luta dos trabalhadores no século XIX, de que são exemplo a Primeira Internacional (fundada em 1864), a Comuna de Paris, de 1871, e a Segunda e a Terceira Internacionais (fundadas respectivamente em 1889 e 1919), já posteriores à morte de Marx, alcançando inclusive o século XX. São ainda essas mesmas ideias que vão inspirar a Revolução de Outubro e que vão chegar ao Brasil, muito tempo depois, via regime stalinista.

É preciso mencionar, ainda, que o PCB, fundado em 1922 na esteira do processo revolucionário russo de 1917, adotou imediatamente o apoio irrestrito à Revolução Russa e às diretrizes da III Internacional Comunista, mantendo fidelidade absoluta às diretivas de Moscou durante quase quatro décadas. Foi somente após as revelações de Khrushchov sobre as deturpações do regime stalinista, em 1956, que o PCB “acordou” e fez a necessária autocrítica em relação à linha adotada pelo Partido desde a década de 1920 (KONDER, 1980).

Algumas conclusões acerca da introdução do marxismo no Brasil podem ser tiradas a partir dessa trajetória. Assim, duas são as principais linhas de força que definem a recepção do marxismo no país. A primeira delas é a de que o ideário marxista alcança a intelectualidade brasileira sem a necessária reflexão acerca dessa doutrina, ou seja, não havia um conhecimento prévio consolidado

³ Seria possível perguntar-se, sobre este ponto, por que a Revolução Chinesa obteve êxito num país também predominantemente agrário. O historiador Daniel Aarão Reis Filho explica essa vitória do campesinato, na China, pela supervalorização das massas camponesas, que, segundo Mão Tse-Tung, deveriam cumprir a função histórica que caberia ao proletariado nas sociedades burguesas industrializadas. No Brasil, não houve essa mesma aposta no campesinato para realizar a revolução socialista. In: REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.* “O maoísmo e a trajetória dos marxistas brasileiros”. **História do marxismo no Brasil**. V. 1. O impacto das revoluções. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

acerca do marxismo, muito menos um entendimento consciente da dinâmica social brasileira a partir dessas ideias, dado que elas não tinham utilidade em uma sociedade agrária e escravocrata.

Em segundo lugar, pode-se destacar que, quando elas passam finalmente a ser aplicadas à realidade brasileira, com a conseqüente fundação de um partido comunista, o PCB, elas atingem seus simpatizantes no Brasil via leninismo e, posteriormente e de maneira mais acentuada, stalinismo, que são já transposições das ideias de Marx a uma nova realidade, a da sociedade russa de fins do século XIX e início do XX. É preciso considerar também que o marxismo passa a ser conhecido por aqui a partir do anarquismo, ou melhor, a partir da oposição às ideias anarquistas, que geraram lutas entre marxistas e anarquistas, também no Brasil. Não se pode, por isso, esquecer também a influência do anarquismo na formação do pensamento de esquerda brasileiro, porquanto boa parte dos então “comunistas” haviam sido, há bem pouco tempo, anarquistas convictos que “viraram a casaca”.

Assim, na esteira da Revolução Russa, o marxismo começa a ganhar adeptos no Brasil no início do século XX, sem, como se viu, a necessária interpretação da sociedade brasileira à luz dessa doutrina, que seria empregada cegamente aqui a partir das diretrizes do partido comunista soviético. Essa postura, como se poderia prever, resultou em muitas distorções e erros em relação à luta do proletariado brasileiro em formação. Uma dessas distorções foi, sem dúvida, a adoção do realismo socialista para orientar a produção cultural da intelectualidade de esquerda.

A característica mais marcante dessa adesão dos intelectuais brasileiros ao marxismo é, sem dúvida, o alinhamento irrestrito de parte da intelectualidade brasileira ao PC soviético, via PCB, aplicando aqui fórmulas preconcebidas sem o imprescindível entendimento da realidade brasileira e de sua dinâmica social.

O que houve foi uma espécie de “encantamento” dos comunistas brasileiros pela União Soviética, em decorrência da ignorância quanto à verdadeira rea-

lidade do operariado brasileiro, bem como à decepção com a realidade brasileira imediata, muito distante da dinâmica de uma verdadeira revolução socialista. O remédio para isso foi a anuência total às ideias importadas da União Soviética, afinal, naquele país, a revolução, aspiração máxima dos comunistas brasileiros, havia sido levada a cabo efetivamente (MORAES, 1994).

A verdade é que as instruções do PC soviético foram acatadas sem nenhum tipo de apreciação crítica no Brasil, via PCB, que inclusive se torna, oficialmente, em 1924, a seção brasileira da Internacional Comunista, com a consequente importação, para o país, dos conceitos formulados por lá.

Um deles foi justamente o realismo socialista, pois, na esteira do “internacionalismo proletário”, difundido a partir da Terceira Internacional (1919), o PCB adota uma total subserviência às ideias vindas de Moscou.

Com isso, o PCB passa a seguir, para a produção cultural brasileira, os pressupostos do realismo socialista, já durante a década de 1930, subordinando toda a arte ao “espírito de partido”, o *partiinost* soviético.

Assim, aqui também forma-se uma casta de “comissários”, cuja função era avaliar toda a produção cultural de intelectuais ligados ao Partido, censurando e impedindo de ser editado aquilo que não estivesse de acordo com o “fortalecimento da cultura do povo”, em oposição à cultura burguesa, centrada no sujeito.

Formou-se então uma “censura partidária”, responsável pelo patrulhamento ideológico de tudo o que se produzia no âmbito do Partido, exigindo que toda manifestação cultural privilegiasse a ideologia política em detrimento das formas artísticas, devendo resultar em obras simples, que pudessem atingir as massas “ávidas de cultura”. Essas obras, na verdade, deveriam transformar-se em propaganda partidária, exaltando as virtudes do homem do povo e a podridão moral da burguesia detentora dos meios de produção, num maniqueísmo rasteiro que

nada tinha de artístico. Não é difícil deduzir que tais exigências apenas serviram para transformar a “arte” em mero panfleto das ideias do Partido.⁴

No âmbito da literatura, fiéis aos ditames do Partido, muitos escritores construíram seus “romances de tese”, em que a consciência estética foi dominada pela consciência política, importando muito mais a ideologia a ser difundida do que a elaboração artística.

Nesse contexto, está claro que Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, como membros do PCB, infalivelmente tiveram suas experiências com a censura partidária. Aliás, essa experiência foi justamente a causa da desavença de Rachel com o Partido, resultando em sua saída do PCB e posterior alinhamento ao trotskismo.

Para se ter uma ideia da censura que o PCB exercia sobre os escritores, são exemplares os casos de Rachel e Graciliano.

O problema da escritora com o Partido se deu por causa do romance *João Miguel*, que data de 1932, quando a escritora militava no PCB. Rachel apresentou os originais do romance para os dirigentes do PCB, responsáveis pela “censura” cultural, pois, só após a permissão dos censores, *João Miguel* poderia ser publicado.

É preciso lembrar que nesse momento vivia-se o auge do obreirismo no Partido, instrução seguida também por ordem do PC soviético, em que os intelectuais deviam total subserviência aos operários, que deveriam conter suas “infrações”.

Nesse contexto, o livro de Rachel foi censurado, não podendo ser editado sem algumas modificações, consideradas preconceitos contra a classe operária pela censura partidária. Essas modificações consistiam em que João Miguel, “campesino”, não poderia matar outro de sua classe, devendo ele ser morto por uma personagem que representasse o “patrão”, e esse sim deveria ir para a cadeia. Além disso, o papel das mulheres deveria ser trocado: Santa, a prostituta

⁴ O historiador Dênis de Moraes, no já citado **O imaginário vigiado** (1994), faz uma ampla análise da censura exercida pelo PCB em todos os campos artísticos, da arquitetura à psicanálise, passando pelo cinema, artes plásticas, imprensa etc.

companheira de João Miguel, deveria ser retratada como moça honesta, ao passo que Angélica, filha de coronel, se transformaria em prostituta (QUEIROZ & QUEIROZ, 1998).

Como se pode perceber, as alterações exigidas pelo censor indicam uma exaltação do homem do povo, atribuindo a ele qualidades do “herói positivo”, tanto em relação a João Miguel quanto a Santa, ao passo que os representantes da “burguesia” deveriam ser demonizados, atribuindo-se-lhes os piores vícios.

Com esse exemplo, percebe-se a intenção do Partido de engessar a criação artística, fazendo com que ela repetisse a fórmula maniqueísta em que os homens do povo são representantes do bem e os proprietários, do mal absoluto.

Graciliano Ramos também viveu suas agruras com a censura do Partido. No entanto, ao contrário de Rachel de Queiroz, que rompeu com o partido logo após o episódio descrito anteriormente, Graciliano manteve-se membro do Partido, de 1945 até a sua morte, conseguindo “equilibrar-se entre a fidelidade filosófica ao partido e a firme recusa do patrulhamento” (MORAES, 1994, p. 206).

É já célebre a frase em que o escritor expressa sua opinião sobre Jdanov, o idealizador do realismo socialista: “Esse Jdanov é um cavalo!” (Graciliano Ramos *apud* MORAES, 1994, p. 208). Fica evidente que Graciliano, apesar de pertencer ao Partido, nunca se curvou à censura ideológica nem deixou que qualquer de seus romances fosse pautado pelas regras do realismo socialista, mantendo uma integridade estética que somente um escritor de sua grandeza e lucidez poderia demonstrar.

A experiência da censura se deu com Graciliano por ocasião da publicação de *Memórias do Cárcere*. A direção do Partido, assim como fizera com Rachel, pressionou-o a realizar certas alterações, no que o escritor foi taxativo, em sua aversão ao patrulhamento ideológico: “Se eu tiver de submeter meus livros à censura, prefiro deixar de escrever” (MORAES, 1994, p. 210).

As críticas do Partido às memórias de Graciliano eram no sentido de que o escritor pintara os dirigentes comunistas de forma depreciativa (ou realista?), sem os louvores e as qualidades de heróis, além de retratar muitos “perso-

nagens”, que deveriam ser demonizados segundo a lógica do Partido, com absoluta sinceridade, mostrando-lhes a face humana.

O problema, na verdade, era que seu modo de narrar, fiel apenas à própria consciência, mostrava-se radicalmente contrário ao maniqueísmo apregoado pelo realismo socialista, que exigia que todos os que estivessem ligados à causa comunista fossem retratados de maneira positiva, para não dizer heroica, enquanto todos aqueles que não compartilhassem dessa causa deveriam ser representados como seres abjetos. Graciliano não se dobra a esse maniqueísmo, preferindo narrar a realidade como a via, sem mascará-la para enaltecer comunistas ou degradar seus inimigos. Daí o desagrado que *Memórias do Cárcere* causou aos dirigentes comunistas.

A partir desses exemplos, é possível verificar que Rachel e Graciliano, ao criarem seus universos ficcionais, o fazem comprometidos com a ideologia de esquerda, empenhados em expor a realidade dos menos favorecidos socialmente, explorados por uma ordem social injusta. Fica claro também que ambos não se dobram aos preceitos do realismo socialista, inclusive opondo-se frontalmente a ele.

No entanto, resta examinar como, partindo de uma mesma base ideológica e rejeitando as mesmas regras, ambos os escritores vão seguir linhas bastante divergentes em suas produções literárias.

4.3 Temas

Além do fato de Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos pertencerem a uma mesma época, local e grupo intelectual, é possível também traçar um paralelo entre os dois autores no que diz respeito aos temas tratados em suas obras fictícias, o que fica claro ao se compararem os romances *O Quinze* (1930) e *João Miguel* (1932), de Rachel de Queiroz, e *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos.

Há coincidências, de enredo e de passagens, entre essas duas duplas de romances, que podem apontar na direção de uma *influência* de Rachel de Queiroz sobre Graciliano Ramos, sobretudo se for levada em consideração a cronologia dos romances apontada anteriormente.

Como se sabe, os dois romances de Graciliano Ramos em questão são posteriores aos de Rachel de Queiroz. *O Quinze* é de 1930; *Vidas Secas*, de 1938. Já *João Miguel* é de 1932 e *Angústia*, de 1937. Com isso, fica patente que Graciliano foi leitor das obras de Rachel de Queiroz bem antes de escrever *Vidas Secas* e *Angústia*, o que dá reforço à afirmação de que Rachel tenha sido fonte de temas que o escritor iria retomar em seus romances.

Esses romances podem ser agrupados da seguinte maneira: *O Quinze* e *Vidas Secas* aproximam-se pela temática da seca e por tratarem da migração forçada de famílias de sertanejos em condições miseráveis de vida no sertão nordestino. Ambos os romances têm como pressuposto a denúncia das condições precárias do nordestino na lida com o meio físico em que vive, o sertão.

Em *O Quinze* tem-se Chico Bento e família, obrigados a deixar a fazenda das Aroeiras, onde estavam instalados, e migrar para Fortaleza em busca da sobrevivência. Nesse percurso, há o relato das agruras de vidas esmagadas pela falta de recursos e pelas contingências do meio em que estão instaladas.

Em *Vidas Secas*, a mesma situação: Fabiano e família obrigados a fugir continuamente da seca em busca da sobrevivência, também sujeitos às dificuldades da migração a pé em um meio árido e hostil a qualquer tipo de vida.

Nessa paisagem estéril, movem-se os retirantes e suas famílias, física e psicologicamente abatidos pela fome e pela incerteza quanto ao futuro. Passa-se então à investigação do destino dessas personagens, prostradas de um lado pelo meio físico e, de outro, pela organização social injusta. Partindo assim de um tema muito parecido, os dois autores encontram soluções bastante diversas para desenvolver a saga desses retirantes pelo sertão nordestino.

João Miguel e Angústia também guardam grandes semelhanças. Ambos são histórias de ciúmes e assassinato, em que a psicologia das personagens principais ganha destaque.

João Miguel é um caboclo que, num momento de embriaguez, esfaqueia um oponente sem saber bem por quê. Já na cadeia, além de sofrer a humilhação de se ver apontado como assassino e privado de liberdade, o protagonista ainda tem de amargar a infidelidade da companheira, que para sobreviver precisa se amasiar com um cabo. Disso decorrem os ciúmes e o sofrimento da personagem enquanto está na prisão.

Em *Angústia*, uma situação parecida é narrada. Luís da Silva é um homem circunspecto e fracassado, às voltas com o amor por Marina, que o trai e o deixa para se ligar a um rival, Julião Tavares, vítima do assassinato cometido pelo protagonista.

Nos dois romances, há a tentativa de se examinar minuciosamente as disposições psíquicas dos dois homens e os motivos que os levaram ao ato extremo do homicídio.

No entanto, as semelhanças entre esses romances dos dois escritores vai além dos enredos parecidos, pois há ainda passagens específicas nesses livros que repetem cenas e situações. Destacam-se a seguir algumas dessas passagens.

A primeira passagem, descrita em *O Quinze*, mostra a jornada de Chico Bento e família pela caatinga, a fim de fugir da seca e encontrar na capital, Recife, melhores condições de sobrevivência, destacando o sofrimento e a impaciência das crianças com aquela situação:

O pequeno ia no meio da carga, amarrado por um pano aos cabeçotes da cangalha.
De vez em quando, levava a mãozinha aos olhos, e fazia *rah! rah! ah! ah!* numa enrouquecida tentativa de choro.
Cordulina chegava-se à burra para o consolar, ajeitava-lhe o chapéu de pano na cabeça, até que um dos menores gritava:
— Olha, mãe! Os pés da zabelinha! olha o coice!
Chico Bento fechava a marcha, com o cacete ao ombro, do qual pendia uma trouxa. (...)
O sol ia esquentando. De cima da cangalha, o menino chorou com mais força, debatendo-se, até que Cordulina o retirou, com medo de uma queda.
Pô-lo no quarto; logo uma briga se armou entre os outros, num assalto aceso ao lugar na cangalha; na balbúrdia da disputa, eles se confundiam e só se podia distinguir, de momento a momento, um murro, um rasgão, e nuvens de poeira.
Chico Bento, intervindo, trepou o menor (QUEIROZ, 1993, p. 35 e 36).

Em *Vidas Secas*, há o episódio em que a família de Fabiano também está em marcha pela caatinga, fugindo da seca, quando precisam lidar com a irritação das crianças:

O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.
— Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.
Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. Como isto não acontecesse, espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo.
A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.
— Anda, excomungado.
O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário — e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde (...) (RAMOS, 2006, p. 9 e 10).

Outro episódio bastante similar nos dois romances é o momento em que Chico Bento e Fabiano devaneiam sobre a aparência de suas mulheres. Chico Bento lembra-se do passado, quando eram felizes; Fabiano projeta o futuro:

Chico Bento olhou dolorosamente a mulher. O cabelo, em falripas sujas, como que gasto, acabado, caía, por cima do rosto, envesgando os olhos, roçando na boca. A pele, empretecida como uma casca, pagueava nos braços e nos peitos, que o casaco e a camisa rasgada descobriam.

A saia roída se apertava na cintura em dobras sórdidas; e se enrolava nos ossos das pernas, como um pano posto a enxugar se enrolava nas estacas da cerca.

Num súbito contraste, a memória do vaqueiro confusamente começou a recordar a Cordulina do tempo do casamento.

Viu-a de branco, gorda e alegre, com um ramo de cravos no cabelo oleado e argolas de ouro nas orelhas...

Depois sua pobre cabeça dolorida entrou a tresvariar; a vista turbou-se como as idéias; confundiu as duas imagens, a real e a evocada, e seus olhos visionaram uma Cordulina fantástica, magra como a morte, coberta de grandes panos brancos, pendendo-lhe das orelhas duas argolas de ouro, que cresciam, cresciam, até atingir o tamanho do sol (QUEIROZ, 1993, p. 63 e 64).

Eram todos felizes. Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de Sinha Vitória remocharia, as nádegas bambas de Sinha Vitória engrossariam, a roupa encarnada de Sinha Vitória provocaria a inveja das outras caboclas (RAMOS, 2006, p. 16).

Em *João Miguel e Angústia*, a semelhança chega a ser mais surpreendente, no episódio em que as mãos dos assassinos passam a simbolizar o crime cometido. Eis o trecho de *João Miguel*:

Deitado, João Miguel olhava fixamente a sua mão, que se estirava sobre o pano da rede, abandonada num gesto negligente.

Os dedos escuros, de falanges curtas e unhas achatadas, pareciam-lhe ter, cada um, uma fisionomia, uma cara.

O polegar, dobrado, mal se via; o indicador se retorcia um pouco para dentro, como uma corcunda ou como um cambaio; curto e grosso, rijo, na sua imobilidade de chefe, o médio se espetava. Uma argola de prata se enrolava no anular; e o dedo mínimo, pe-

queno, inábil, quase sem unha, tinha um ar de quem não era ninguém – menino entre gente grande.

Fugindo a um começo de dormência, João Miguel fechou a mão. E ao realizar o gesto lembrou-se do outro – o gesto inicial do crime, a mão fechada em torno do cabo de chifre da faca. Teve um estremecimento. Abriu novamente a mão, olhou-a com novos olhos, procurando-lhe a fisionomia especial de criminosa.

Mas, calma, inofensiva, pesada, a mão permanecia no seu jeito pacífico de repouso e de paz.

E, no entanto, aquela mão era a mesma... os dedos, agora trêmulos, tinham o mesmo aspecto dos dias antigos, das horas de trabalho ou de prazer.

A mesma...

Debalde, num exame ansioso, ele procurou o vestígio do crime, da faca, na mão fremente. Nada mudara nela, como nada mudara nele próprio.

E, então, por que, na sua vida externa, tudo sofrera uma revolução assim estranha, dolorosa, irremediável? (QUEIROZ, 1978, p. 22 e 23).

É já famosa a fixação de Luís da Silva pelas mãos e, sobretudo, pela sua obsessiva limpeza⁵. No entanto, após o assassinato, com a mão machucada pelo esforço feito para enforcar Julião Tavares, a personagem mostra-se obcecada pelas próprias mãos, que parecem ser provas do assassinato que não o abandonam:

Os cabelos arrepiavam-se, um frio agudo entrou-me na carne, os dentes tocaram castanholas. Nada havia acontecido comigo. Senti-me vítima de uma grande injustiça e tive desejo de chorar. Vieram-me lágrimas, que esmaguei. Eu estava de parte, ouvindo o zunzum das carapanãs.

– Não fui eu. Escrevo, invento mentiras sem dificuldade. Mas as minhas mãos são fracas, e nunca realizo o que imagino.

Olhei as mãos. Pareceram mais curtas e mais largas que as mãos ordinárias que escreviam artigos elogiando o governo. Os dedos inchados eram mais curtos e mais grossos. Necessário fechar as portas. Outro vagabundo viria bater e confundir-se com o homem da polícia. Os braços doíam-me, as mãos penduradas doíam-me. Cruzei os braços, fui à cozinha. Vitória cortava carne em cima da mesa preta.

– Vitória, estou sem fome, ouviu?

⁵ Antonio Candido, no já referido **Ficção e confissão** (2006), analisa a obsessão de Luís da Silva pela limpeza das mãos, atribuindo-a a uma necessidade de purificação.

A mesa preta do necrotério. O médico, de avental. Numa rua afastada, uma mulher chorando. As minhas mãos em carne viva.
— Estou muito doente, Vitória. Não quero almoçar. Dê a bóia a algum maloqueiro que aparecer por aí. E feche as portas depois. Vou deitar-me, não me agüento nas pernas (RAMOS, 2003, p. 212).

O crítico Arnoni Prado também notou semelhanças entre as obras dos escritores e apontou uma continuação de temas apenas esboçados por Rachel de Queiroz na obra de Graciliano Ramos, como é o caso do episódio citado pelo crítico:

Sob este aspecto, talvez a grandeza de *O Quinze* venha dos núcleos temáticos que ele anuncia, mas não realiza. Afinal, vários de seus temas e cenas, tomados no traçado literário de seu contorno, foram depois recheados por Graciliano Ramos de uma real notação de conflito, entre eles o episódio do soldado amarelo, no *Vidas Secas*, que lembra em muitos aspectos a bela cena descrita por Rachel de Queiroz da discussão de Chico Bento com o preposto que lhe negava as passagens para Quixadá, onde o vaqueiro esperava abrigar a família esfomeada: “Desgraçado! Quando acaba, andam espalhando que o governo ajuda os pobres... Não ajuda nem a morrer!” (PRADO, 2000).

Seria possível elencar muitas outras passagens com estreitas semelhanças entres esses romances. No entanto, tal cotejo seria dispensável, porquanto elas podem ser encontradas com a simples leitura atenta de cada uma das obras.

Elencados, portanto, exemplos das semelhanças entre os escritores estudados, é preciso partir para a investigação das diferenças que fizeram com que ambos, partindo de condições muito próximas, realizassem suas obras, no que diz respeito às questões estéticas, de maneira bastante divergente.

4.4 Linguagem

Além dos temas, é preciso atentar para a linguagem utilizada nos romances em questão. A linguagem, elemento essencial na construção literária, adquire significação especial quanto o tema a ser tratado é a seca.

Como já notado por vários críticos, a linguagem utilizada por ambos os escritores aproxima-se da oralidade, particularmente a da região Nordeste, estando já despojadas do academismo que reinou na literatura brasileira do século XIX.

Vários críticos apontaram, na escrita de Rachel de Queiroz, e particularmente em *O Quinze*, a característica de prosa enxuta e “ressequida” de seu estilo. Dentre eles, como já comentado no capítulo destinado à fortuna crítica da escritora, estão Augusto Frederico Schmidt, Mário de Andrade, Alfredo Bosi e Davi Arrigucci.

Todos esses críticos notam a sobriedade do estilo de Rachel de Queiroz, identificado ao tema da seca, com que não combinaria um estilo prolixo e melífluo. No entanto, é preciso observar que essas características são destacadas especialmente quando se contrapõe *O Quinze* ao romance *A Bagaceira* e a outros romances regionalistas do século XIX.

Assim, o texto de Rachel de Queiroz, apesar de reconhecidamente enxuto, em alguns momentos deixa escapar mais do que deveria, pois, no afã de denunciar, acaba-se por dizer demais. Assim, sua prosa não raro pende para o tom panfletário, inclusive com a demasiada “falação” das próprias personagens, em realidade quase mudas.

Essa “falação” fica explícita em momentos de revolta da personagem Chico Bento contra a sua situação:

- Como se foi, Chico? Trouxe o dinheiro e as passagens?
- Que passagens! Tem de ir tudo é por terra, feito animal! Nesta desgraça quem é que arranja nada! Deus só nasceu pros ricos!
- (...)
- Mas, Chico, pra que é que você toma, quando vai no Quixadá? Toda vez que vem de lá é nesse jeito!

— Besteira, mulher!... Tomei nada! Matei o bicho! A vontade que eu tinha era estar mesmo bebinho, pra me esquecer de tudo que é desgraça!... (QUEIROZ, 1993, p. 31).

Como se pode perceber, coloca-se na fala da personagem uma consciência de sua condição social e da dinâmica da sociedade que está muito longe de ser verdadeira.

É preciso destacar, também, a descrição abundante presente no texto de Rachel. Em muitos momentos, a narrativa se passa toda em função da descrição do narrador, que narra fatos passados e presentes, ações e características físicas e psicológicas das personagens, sem permitir que elas atuem e se mostrem por suas ações. Um exemplo de um desses vários momentos pode ser destacado da apresentação da personagem Vicente, no trecho em que ele pensa nos sentimentos em relação à prima Conceição, em *O Quinze*:

Só Conceição, com o brilho de sua graça, alumiaava e floria com um encanto novo a rudeza de sua vida...

(...)

No entanto, agora, Conceição estava bem longe.

Separava-os a agressiva miséria de um ano de seca; era preciso lutar tanto, e tanto esperar para ter qualquer coisa de estável a lhe oferecer!

Teve um súbito desejo de emigrar, de fugir, de viver numa terra melhor, onde a vida fosse mais fácil e os desejos não custassem sangue.

Mas logo lhe veio a lembrança dos pais, tão velhinhos, que tudo esperavam dele; evocou o que seria o desamparo da fazenda, vazia de seu esforço; o gado abandonado, tudo paralisado e morto; e pensou no seu isolamento na terra longínqua, no vácuo doloroso de afeições em que se iria debater o seu coração exilado.

O desejo esboçado extinguiu-se; a cabeça desolada novamente se abateu na ombreira; e o coração, envergonhado, entregou-se a um momento de desesperança e fraqueza (QUEIROZ, 1993, p. 43 e 44).

Revelando os pensamentos de Vicente, o narrador traz bem demarcadas suas aflições, desejos e preocupações. Assim, em pouco mais de três páginas, o narrador situa a personagem Vicente, suas características físicas e psicoló-

gicas, delimitando-o como homem rude e simples do campo, características que, aliás, não se modificarão durante toda a narrativa.

A linguagem de Graciliano, também sóbria, reduzida ao essencial, despojada de ornamentos desnecessários, adaptada ao clima e às vidas ressequidas que narra, alcança o paroxismo nesse aspecto, sendo capaz de apreender artisticamente, também no âmbito da linguagem, a experiência da seca.

Segundo Antonio Candido (2006), a prosa de Graciliano Ramos possui uma “tendência angustiada para o silêncio”, que se traduz em uma obsessão para que apenas o essencial seja dito. Não se pode pensar em nada mais conforme à realidade de Fabiano e sua família que a carência de linguagem, culminando no silêncio de vidas oprimidas.

Além de Antonio Candido, não são poucos os críticos de Graciliano que se detiveram na questão da linguagem contida de Graciliano. Muitos foram citados no capítulo destinado à fortuna crítica do autor. Dentre eles, destaca-se Benjamin Abdala Jr. (1996), que afirma que o caráter verdadeiramente revolucionário da obra de Graciliano Ramos está justamente no uso da linguagem:

Parafraseando Maiakóvski, podemos afirmar que Graciliano Ramos insere-se entre os escritores que entendem que só pode haver arte revolucionária com forma revolucionária. Não bastava ser revolucionário apenas em termos de conteúdo, apresentando novas faces de personagens e situações narrativas (ABDALA JR., 1996, p. 18).

Como exemplo dessa arte revolucionária, o crítico cita a desagregação da lógica sintática que se encontra em *Angústia*, por conta da desagregação da lógica psicossocial da própria personagem.

Desse modo, tem-se a fragmentação psicológica e social de Luís da Silva, sujeito com aspirações que não se realizam numa sociedade burguesa em que a personagem precisa vender sua força de trabalho escrevendo artigos que não correspondem a sua interioridade, além da falta de dinheiro que o faz perder a noiva para um rival mais rico. A toda essa fragmentação, como destaca Benjamin

Abdala Jr., corresponde uma fragmentação da linguagem, que não segue a lógica tradicional da sintaxe (ABDALA JR., 1996, p. 20).

Como se vê, apesar de ambos os escritores optarem por uma linguagem sóbria, Rachel de Queiroz não alcança a mesma eficácia estética de Graciliano Ramos, que ajusta, harmoniosa e perfeitamente, forma e conteúdo, sem deixar escapar sequer um adjetivo fora de lugar.

Isso pode se explicar pela obsessão do escritor pela escrita, reescrita e revisão de seus textos, fato confirmado por seus biógrafos⁶ e pelo próprio escritor, no já citado “Auto-retrato aos 56 anos”: “Refaz seus romances várias vezes”.

Essa característica é uma amostra da obstinação do escritor em encontrar a forma perfeita de expressar por palavras a condição de suas personagens, a fim de alcançar o máximo efeito estético por meio da literatura.

A partir desses exemplos, é possível afirmar, antecipando já a diferenciação entre os escritores que será feita posteriormente, que Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz partem dos mesmos temas, o Nordeste brasileiro e sua gente sofredora, mas que a escritora não vai muito além dos temas, sem um trabalho correlato com a linguagem; já Graciliano, além dos temas, realiza uma adequação da linguagem literária a eles.

⁶ Sobre a biografia de Graciliano Ramos, destacam-se alguns autores: Valentim Facioli (1987), Denis de Moraes (1989) e os filhos do autor: Ricardo Ramos (1987) e Clara Ramos (1987).

5. Olhares divergentes

5.1 O ponto de vista narrativo

Ao se proceder a uma investigação sobre o que diferencia a produção literária de Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, é preciso adotar um método que evidencie como as escolhas técnicas de cada autor, ao compor seus romances e apesar das semelhanças já levantadas entre ambos, em muitos aspectos se diferenciam.

Esse método será a análise do ponto de vista narrativo escolhido por cada autor. Assim, o narrador de cada romance será examinado para demonstrar as diferenças de perspectiva e de visão de mundo adotadas pelos dois escritores.

Norman Friedman (2002), ao tratar do ponto de vista na ficção, considera esse elemento ficcional um dos aspectos mais importantes para se avaliar a qualidade literária de uma obra. Para ele, em seu ensaio sobre o ponto de vista narrativo, essa categoria literária constitui-se em um expediente muito importante e útil para a crítica literária: “O ‘ponto de vista’ vem se tornando uma das distinções críticas mais úteis disponíveis hoje ao estudioso da ficção” (FRIEDMAN, 2002, p. 167).

No entanto, é preciso acrescentar que a eficácia estética de uma obra pressupõe, além da escolha do foco narrativo adequado, uma coerência entre todos os outros elementos da narrativa, como personagem, espaço, tempo, tema, enredo, linguagem.

Antonio Candido (2005), ao focalizar a personagem no romance, aponta essa coerência como fundamental nos romances bem realizados, em que os elementos internos estão intimamente ligados. Para o crítico, mais do que uma suposta adequação ao real, essa organização interna coerente é a condição para a eficácia de um romance.

Candido alerta ainda para o fato de que a análise crítica de um romance deve fixar-se nessa organização do material dentro da estrutura narrativa, a fim de avaliar-lhe o efeito estético, em detrimento de uma suposta adequação dos elementos romanescos à realidade do mundo. Assim, o que importa, em termos de romance, é sua economia interna, cuja verossimilhança diz respeito à sua composição e não à conformidade com a realidade.

Somente essa organização interna da obra, que alia forma e conteúdo de maneira harmônica, é que pode transmitir a verdade artística, a emoção estética que faz com que um romance alcance a condição de obra de arte.

E o narrador é responsável por essa coerência entre todos os elementos narrativos. Como afirma Anatol Rosenfeld (2005), ele é o “manipulador da função narrativa”, pois cria a realidade em que se movem as personagens e organiza o material romanesco de maneira verossímil.

É ele quem apresenta as personagens, descrevendo-as e dando-lhes voz, além de colocá-las em ação, o que vai constituir o enredo. É ele também que expõe os ambientes por onde as personagens circulam e que, ainda, cria a noção de tempo em que se desenrola o enredo.

É da escolha do narrador, portanto, atrelada à harmonia deste com os outros elementos internos da narrativa, que depende a eficácia estética de uma obra.

Por isso, tomar a posição do narrador como ponto de partida para se analisar as obras desses autores deriva da crença de que é a partir do enfoque escolhido, na criação do narrador fictício, que se revela a visão de mundo de um determinado autor e como toda a matéria literária será transformada em um todo homogêneo que alcance tal eficácia.

Sendo assim, em se tratando de dois autores que tinham por princípio denunciar as condições de injustiça em que viviam certas camadas populares num país, o Brasil, e numa dada região, o Nordeste, a escolha do lugar de onde a experiência das personagens são narradas, como se verá, é de extrema importância para que esse efeito, a denúncia social, seja bem-sucedida.

No caso de Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, o que se analisará é como a escolha de seus narradores foi crucial para alcançar eficácia literária.

Apesar das várias semelhanças de enredo e temas que se podem perceber nos romances de ambos, já discutidas anteriormente, o caminho trilhado por cada um se distancia justamente na escolha dos elementos narrativos e na organização interna de cada romance, o que resultou em obras bastante díspares entre si.

5.2 *O Quinze e Vidas Secas*

Ao se analisarem os narradores dos romances *O Quinze* e *Vidas Secas*, verifica-se que, embora ambos sejam narrados em terceira pessoa, Rachel, nesse romance, adota um narrador onisciente¹, que tudo vê, tudo sabe, tudo acompanha.

Na escolha desse narrador instala-se o problema, comum ao regionalismo, do distanciamento entre narrador culto e personagens rústicas.

Antonio Candido (1972) aborda justamente essa questão em relação ao regionalismo de Coelho Neto. O crítico aponta a tensão que se estabelece entre tema e linguagem quando se trata de focar o regionalismo literariamente. Isso porque o assunto regionalista requer o uso de uma linguagem inculta, com as peculiaridades da fala local. Por outro lado, a convenção literária exige o emprego da linguagem culta, incompatível com o falar regional. A única solução para o caso é um trabalho linguístico capaz de aproximar narrador e personagem, a fim de evitar que a personagem regional se torne mero objeto de curiosidade.

Em seus romances, particularmente em *O Quinze*, Rachel de Queiroz tenta resolver essa discrepância pelo nivelamento do discurso de narrador e personagens. Assim, o narrador não se mostra tão erudito em sua fala nem as personagens tão prosaicas ao se expressarem. Esse ajuste se dá graças ao uso de termos e expressões regionais, tanto pelo narrador como pelas personagens.

No entanto, ainda assim, subsiste um resquício de superioridade, de coisa pitoresca na descrição das personagens pelo narrador, que se coloca nitidamente separado da matéria narrada.

Esse ar de superioridade se deve ao fato de o narrador de Rachel de Queiroz manter-se demasiadamente distanciado da vida das personagens, adotando um olhar distanciado, “de fora” e “de cima”, fazendo com que elas se tornem

¹ Nesta análise, será utilizada a tipologia do narrador de Norman Friedman. FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. In: **Revista USP**. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

seres manipulados pelo narrador e que seguem um roteiro previamente estabelecido para suas vidas.

O trecho seguinte evidencia esse distanciamento que assume o narrador:

Na primeira noite, arrancharam-se numa tapera que apareceu junto da estrada, como um pouso que uma alma caridosa houvesse armado ali para os retirantes.

O vaqueiro foi aos alforjes e veio com uma manta de carne de boide, seca, e um saco cheio de farinha, com quartos de rapadura dentro.

Já as mulheres tinham improvisado uma trempe e acendiam o fogo. E a carne foi assada sobre as brasas, chiando e estalando o sal. Pondo na boca o primeiro pedaço, Chico Bento cuspiu:

— Ih! sal puro! Mesmo que pia!

Mocinha explicou:

— Não tinha água mode lavar...

Sem se importarem com o sal, os meninos metiam as mãos na farinha, rasgavam lascas de carne, que engoliam, lambendo os dedos.

Cordulina pediu:

— Chico, vê se tu arranja uma agüinha pro café...

Apesar da fadiga do longo dia de marcha, Chico Bento levantou-se e saiu; a garganta seca e ardente, parecendo ter fogo dentro, também lhe pedia água.

Os meninos, passado o furor do apetite, exigiam com força o que beber; gemiam, pigarreavam, engoliam mais farinha, ou lambiam algum taco de rapadura, entretendo com o doce a garganta sedenta.

Pacientemente, a mãe os consolava:

— Esperem aí, seu pai já vem...

Em meia hora, realmente, ele chegou, com a cabaça cheia duma água salobra que arranjara a quase um quilômetro de distância.

O Josias, que era o que mais se lastimava e mais tossia, correu para o pai, tomou-lhe a vasilha da mão e, colando às bordas a boca sôfrega, em sorvos lentos, deliciosos, sugou a água tão esperada; mas os outros, avançando, arrebataram-lhe a cabaça.

Aflita, Cordulina interveio:

— Seus desesperados! Querem ficar sem café? (QUEIROZ, 1993, p. 37 e 38).

Para contar o episódio, o narrador descreve em detalhes a ação, pintando a cena, que ele observa de fora, de maneira estática.

Com isso, esse narrador tudo explica, para tudo arranja motivos e comparações, como em “tapera (...) que uma alma caridosa houvesse armado ali para os retirantes”, “Apesar da fadiga do longo dia de marcha (...)” e “a garganta seca e ardente, parecendo ter fogo dentro (...)”.

A narração é estruturada de maneira ordenada, os acontecimentos se sucedem em ordem cronológica, sob a batuta do narrador, que não deixa que as personagens se desviem da sequência de acontecimentos que lhes é destinada.

Seguem nesse e em outros trechos explanações detalhadas sobre como se sentem as personagens, física e psicologicamente, por um narrador que mantém detido controle das ações e sentimentos das criaturas observadas, sem deixar que elas ajam por si sós e demonstrem quem são e o que sentem.

Esse narrador tudo controla, tudo descreve, configurando o mundo e as personagens de maneira estática, como objetos distanciados, resultando em uma realidade artificial.

Revelador também das amarras que o narrador impõe às personagens, em *O Quinze*, é o fato de que, em raríssimos momentos, quase imperceptíveis, faz-se uso de algum tipo de análise psicológica.

Desse modo, fica sob responsabilidade única e exclusiva do narrador mostrar os sentimentos das personagens, já filtradas por sua descrição. Assim, em raros momentos, a interioridade das personagens é revelada por elas mesmas, numa tentativa de discurso indireto livre. Mais uma vez, é o narrador quem julga, de fora, o que lhes vai por dentro.

Um trecho do início do livro, em que a personagem Conceição se encontra solitária, ilustra essa tentativa de análise psicológica da personagem. O trecho é o seguinte:

Conceição tinha vinte e dois anos e não falava em casar. As suas poucas tentativas de namoro tinham-se ido embora com os dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona.

Ouvindo isso, a avó encolhia os ombros e sentenciava que mulher que não casa é um aleijão...

— Esta menina tem umas idéias!

Estaria com razão a avó? Porque, de fato, Conceição talvez tivesse umas idéias. Escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar o Nordau ou o Renan da biblioteca do avô.

Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíam as piores das tais *idéias*, estranhas e absurdas à avó.

Acostumada a pensar por si, a viver isolada, criara para seu uso idéias e preconceitos próprios, às vezes largos, às vezes ousados, e que pecavam principalmente pela excessiva marca de casa (QUEIROZ, 1993, p. 10).

Percebe-se que nesse trecho há um esforço no sentido de desvendar a condição psicológica de Conceição, na sua qualidade de “solteirona” que tem preocupações muito além de casamento e filhos. Inclusive, há um princípio de discurso indireto livre em “Estaria com razão a avó?”, que parece ser o conteúdo da mente da personagem. No entanto, deve-se lembrar que esse é um dos poucos exemplos encontrados no romance, que também não configura exatamente análise psicológica.

Por falar em Conceição, poder-se-ia considerar injusto limitar a comparação entre *O Quinze* e *Vidas Secas* apenas ao drama de Chico Bento e família e esquecer-se da personagem principal, Conceição. Apesar de essa personagem não encontrar paralelo em *Vidas Secas*, o que não facilita um estudo comparativo como o que se vem propondo, é preciso tratar dela em vista de sua importância em *O Quinze*.

Conceição é a personagem feminina que revoluciona o papel da mulher na sociedade patriarcal ao não aceitar o destino que lhe é socialmente imposto. Logo nos primeiros períodos do romance, essa personagem traz uma novidade: Conceição recusa-se a casar.

Não que lhe falte pretendente, pois entre Conceição e seu primo Vicente se esboça uma espécie de namoro que nunca chega a se concretizar.

O Quinze, desse modo, traz esta novidade: a mulher não mais como objeto da trama, mas sim como sujeito, fazendo escolhas e opondo-se a papéis sociais preestabelecidos. É o que afirma Davi Arrigucci: “A novidade de *O Quinze*

depende da conversão da personagem feminina em sujeito, e não em objeto da narrativa” (ARRIGUCCI JR., 2001).

É sintomático então que Conceição seja uma personagem inovadora, criada por uma mulher — condição não menos inovadora — numa sociedade patriarcal.

Para além de tudo isso, Conceição é ainda descrita como tendo “ideias”, que derivavam de seu contato com livros socialistas. É esse sujeito, mulher, que percorrerá a narrativa de Rachel de Queiroz, buscando afirmar-se num mundo alheio a suas aspirações.

Apesar da importância de Conceição para o papel da mulher na sociedade brasileira e também na literatura brasileira, é preciso considerar que o procedimento do narrador é o mesmo, descrevendo minuciosamente a condição da personagem, antecipando-lhe as características, sem permitir que ela se mostre durante a narrativa por meio de suas ações.

Segundo a tipologia de Bakhtin (2006), o processo narrativo de Rachel de Queiroz em *O Quinze*, assumido por um narrador impessoal e distanciado das personagens e da matéria narrada, se encaixaria no denominado *estilo linear*, em que os contornos que diferenciam o discurso do narrador do discurso da personagem são bem delineados e nítidos, resultando em um tipo de apreensão autoritária e dogmática da realidade.

Desse modo, percebe-se que o narrador trata as personagens “de fora” e “de cima”, denunciando-lhes as condições precárias de vida, sem deixá-las, entretanto, vivê-las e demonstrá-las por si sós ao longo da narrativa.

Ao adotar tal foco narrativo, pode-se afirmar que Rachel de Queiroz, em *O Quinze*, atinge parcialmente seu objetivo, pois, se este era denunciar a realidade, o livro o faz, mas de uma maneira objetiva, como um relato jornalístico, mas falha no aspecto artístico, justamente por faltar a essas personagens o caráter de seres reais, pois são personagens planas, caricaturais.

E o narrador é a peça-chave para definir esse caráter das personagens. Se ele se mantém distanciado, apenas observando e contando o que vê, não

permite que as personagens tornem-se vivas e exemplares, frustrando-se, portanto, a intenção de proceder a uma denúncia verdadeiramente convincente e humana.

Tais procedimentos, somados ao fato já discutido de *O Quinze* carecer de uma estrutura coesa que possa caracterizá-lo como romance, apontam no sentido de um documento da realidade, com a missão de denunciar uma dada situação, mas não uma obra literária de valor estético, por faltar aquilo que é primordial na ficção, a verdade artística, identificada à harmonia entre o conteúdo da narrativa e as escolhas formais sobre como ele será trabalhado.

Esse caráter mais documental que literário da obra pode ser explicado pela maior destreza da escritora em um gênero jornalístico, a crônica, do que no romance, comprovando aquilo que Adorno (2003) e Benjamin (1996) afirmam sobre a perda da capacidade de narrar com a difusão da informação e da reportagem, característicos da modernidade.

Inclusive, essa característica da obra de Rachel de Queiroz é discutida por Vilma Arêas (1997), que atribui à escritora o caráter de exímia cronista, como já citado no capítulo destinado à fortuna crítica da escritora.

Situação bem diversa pode ser encontrada em *Vidas Secas*, pois, ao contrário de *O Quinze*, nesta obra usa-se o discurso indireto livre, que funde a fala do narrador ao da personagem, anulando a distância e o tom de coisa pitoresca próprios da visão de um narrador distanciado do mundo que descreve.

Vidas Secas, desse modo, permite que seja explorada a dimensão psicológica das personagens, revelando-as de dentro para fora, ao invés de mostrá-las de fora, com um narrador que apenas vai apresentando a realidade que conhece “de cima”.

Esse narrador, apesar de também narrar em terceira pessoa, o que pelo menos aparentemente aproximaria as duas narrativas, adota uma postura diferente em relação àquele que aparece em *O Quinze*.

O narrador de *Vidas Secas*, ainda segundo a tipologia de Friedman, faz uso da onisciência múltipla, ou onisciência multisseletiva.² Esse tipo de narração caracteriza-se por permitir uma maior liberdade de ação para as personagens, pois tal narrador oculta-se para dar voz à interioridade das personagens.

Isso é justamente o que acontece em *Vidas Secas*. Longe de ser um narrador demiurgo, que tudo controla, nesse romance, a voz narrativa cede lugar aos pensamentos das personagens, permitindo que a trama se construa, então, a partir “de dentro”, fazendo com que as personagens deixem de ser “títeres” para se tornarem semelhantes aos seres reais, providos de interioridade.

O trecho a seguir, semelhante às circunstâncias narradas em *O Quinze*, (pela narração da personagem masculina que sai em busca de água para a família), demonstra essa condição do narrador de Graciliano Ramos:

Fabiano tomou a cuia, desceu a ladeira, encaminhou-se ao rio seco, achou no bebedouro dos animais um pouco de lama. Cavou a areia com as unhas, esperou que a água marejasse e, debruçando-se no chão, bebeu muito. Saciado, caiu de papo para cima, olhando as estrelas, que vinham nascendo. Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu. O potente cobria-se de cirros — e uma alegria doida enchia o coração de Fabiano.

(...)

Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada. E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por que, mas era. Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, Sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde.

Lembrou-se dos filhos, da mulher e da cachorra, que estavam lá em cima, debaixo de um juazeiro, com sede. Lembrou-se do preá morto. Encheu a cuia, ergueu-se, afastou-se, lento, para não derramar a água salobra. Subiu a ladeira. A aragem morna acudia os xiquexiques e os mandacarus. Uma palpitação nova. Sentiu um ar-

² Ligia Chiappini Moraes Leite, em **O foco narrativo** (Série Princípios. São Paulo: Ática, 2006), classifica o narrador de *Vidas Secas* nessa categoria.

repiro na catinga, uma ressurreição de garranchos e folhas secas (RAMOS, 2006, p. 14 e 15).

De maneira diferente de *O Quinze*, nesse trecho, apesar da semelhança entre as situações narradas, o narrador não interfere na narrativa, permitindo que ela se construa ao sabor dos pensamentos de Fabiano.

Por meio do discurso indireto livre, as reflexões da personagem correm livremente, entremeadas com suas ações. Percebe-se que pensamentos desconexos vão sendo narrados, sem nenhum crivo exterior: “Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu”, de repente começa Fabiano a contar as estrelas, livremente, depois recorda-se de seu Tomás da bolandeira, compara-se a ela, a bolandeira, e então volta à contagem das estrelas: “Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu”.

Pensa na chuva que o halo cor de leite em volta da lua prenunciava e passa então a imaginar a vida que teria na fazenda. Em seguida, sem qualquer lógica aparente, associa a vida feliz à sensação auditiva dos chocalhos de badalos de ossos.

Esse simples exemplo ilustra como se conduz o romance até o final: a narrativa passa-se na mente das personagens, não só de Fabiano, mas de todas elas, inclusive da cachorra Baleia, com mínima interferência do narrador.

Aliás, Zenir Campos Reis (1993), em ensaio sobre *Vidas Secas*, analisa justamente o capítulo em que Baleia morre, mostrando como Graciliano revela o conteúdo psíquico da cachorra. O crítico explicita essa intenção do autor de investigar os aspectos psicológicos de todas as personagens de *Vidas Secas*, com uma citação do próprio Graciliano em carta a sua esposa, Heloísa Ramos:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? (...) Tento saber o que eles [os personagens] têm por dentro (Graciliano Ramos *apud* REIS, 1993, p. 76).

Por esses exemplos, é possível concluir que, em *Vidas Secas*, está-se diante de um modo de narrar cuja tendência, segundo Bakhtin, é “atenuar os contornos exteriores nítidos da palavra de outrem” (Bakhtin, 2006, p. 154). Isso faz com que se perca a objetividade de um narrador distanciado, substituindo-o por um outro cuja posição se torna fluida e subjetiva, passando a se confundir a linguagem do narrador e das personagens.

Bakhtin afirma que esse tipo de narrador é o oposto daquele que se caracteriza como autoritário e dogmático. Nele, o discurso apreendido aparece de forma relativa e subjetiva, tornando-se possível entrar em contato com o pensamento, as opiniões e as particularidades linguísticas individuais daquele cujo discurso é citado, no caso, a personagem.

Como se pode perceber, esse tipo de apresentação do discurso da personagem é o oposto daquele utilizado em *O Quinze*, porque, neste caso, é a própria personagem quem revela sua subjetividade, seus pensamentos e sua visão de mundo.

Tal procedimento afasta qualquer tipo de autoritarismo, pois não há aqui alguém que tudo controla e move a seu bel-prazer. Muito pelo contrário, as próprias personagens se mostram em suas ações e reflexões sobre o mundo.

De maneira contrária ao que se percebe em muitos autores regionalistas, aqui não há artificialismo na maneira de representar as personagens do povo, como coisa pitoresca, porque o narrador lhes dá voz plena.

Zenir Campos Reis (1993) aponta essa preocupação de Graciliano Ramos, mostrando que o autor estava bastante consciente desse perigo. Assim, o crítico afirma que a explicação do escritor sobre *Vidas Secas*

(...) oculta três polêmicas: contra certa tradição de retórica inflada na literatura brasileira, contra aquele regionalismo de exterioridade, de paisagem, e contra a maneira convencional de expor a voz das camadas populares, simpática mas estereotipada (REIS, 1993, p. 78).

Nesse caso, sintomaticamente, o uso de discurso indireto livre se aproxima novamente do discurso direto ao fechar o círculo que vai do discurso direto ao indireto livre (BAKHTIN, 2006). Nesse tipo de discurso, está-se em contato direto com o discurso da personagem, não mais em forma de diálogos, mas em forma de conteúdo mental, próximo de sua consciência.

Além disso, se considerada a ideia de valor estético identificado à adequação da técnica selecionada ao efeito que se quer produzir e à coerência entre todos os elementos da obra, *Vidas Secas* fornece um exemplo de harmonia nesse sentido, pois nada mais próprio à intenção de denunciar uma dada realidade do que dar voz àquele que a vive na pele. É exatamente o que faz Graciliano ao penetrar na mente de Fabiano, de Sinhá Vitória, dos meninos e até da cachorra Baleia.

Desse modo, apesar do mutismo das personagens de *Vidas Secas*, é possível entrar em contato com algo talvez muito mais revelador do que suas palavras poderiam denunciar: o conteúdo mesmo de seus pensamentos, mesmo que truncados.

Essas ideias corroboram o que José Carlos Garbuglio (1987) defende sobre as personagens de *Vidas Secas*, ao discorrer sobre seu caráter de mudez. O crítico chega à conclusão de que o grande feito de Graciliano é, contraditoriamente à realidade muda em que vivem suas personagens, dar-lhes voz por meio da literatura:

A contribuição de Graciliano, nesta direção, foi importante e decisiva. Desenvolvendo trabalho consciente da função do escritor e seus compromissos com o meio, certo de que o povo tinha direito à representação e à voz, ele o trouxe para o primeiro plano e lhe deu tratamento adulto (GARBUGLIO, 1987, p. 385).

Desse modo, como já discutido anteriormente, Graciliano nega-se a submeter seu trabalho literário ao esquematismo preconizado pelo realismo socialista, dando vida e forma humana a suas personagens, sem enquadrá-las em sistemas previamente concebidos.

De maneira contraditória, apesar dessa negação, sua denúncia torna-se muito mais eficaz e certa, porque dá voz ao elemento explorado, e não fala por ele, revelando, de maneira muito mais vívida e impactante, a realidade desumana a ser denunciada.

O episódio do soldado amarelo demonstra bem essa relação de denúncia sem ser panfletário:

Tinha feito um estrago feio, a terra se cobria de palmas espinhosas. Deteve-se percebendo rumor de garranchos, voltou-se e deu de cara com o soldado amarelo que, um ano antes, o levava à cadeia, onde ele agüentara uma surra e passara a noite. Baixou a arma. Aquilo durou um segundo. Menos: durou uma fração de segundo. Se houvesse durado mais tempo, o amarelo teria caído esperneando na poeira, com o quengo rachado. Como o impulso que moveu o braço de Fabiano foi muito forte, o gesto que ele fez teria sido bastante para um homicídio se outro impulso não lhe dirigisse o braço em sentido contrário. A lâmina parou de chofre, junto à cabeça do intruso, bem em cima do boné vermelho. A princípio o vaqueiro não compreendeu nada. Viu apenas que estava ali um inimigo. De repente notou que aquilo era um homem e, coisa mais grave, uma autoridade. Sentiu um choque violento, deteve-se, o braço ficou irresoluto, bambo, inclinando-se para um lado e para outro (RAMOS, 2006, p. 102).

Nesse capítulo, toda a revolta de Fabiano torna-se evidente a partir da violência do impulso que quase o leva a atacar o soldado. No entanto, a consciência de ter à sua frente um homem, além de uma autoridade, o detém. Aliás, é preciso notar que o atributo humano, “aquilo era um homem”, aparece em primeiro lugar, seguido então pela percepção do atributo social, “uma autoridade”.

A raiva sentida e a lembrança da humilhação sofrida em outro momento estão ali vivas e presentes, sem ser necessário, como queriam os censores do PCB, que Fabiano agredisse o soldado.³

³ Valentim Faccioli conta a seguinte história acerca desse assunto: “O episódio de Fabiano em *Vidas Secas*, inseguro no encontro com o soldado amarelo, irritava os fiscais da ortodoxia. Devia ter reagido, agarrado a autoridade e a esbofetado ali mesmo no sertão”. FACIOLI, Valentim. Um homem bruto da terra (Biografia intelectual). In: GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos**: Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.

Algo semelhante acontece a Chico Bento quando não consegue as passagens para fugir da seca. Eis o trecho:

- Como se foi, Chico? Trouxe o dinheiro e as passagens?
- Que passagens! Tem de ir tudo é por terra, feito animal! Nesta desgraça quem é que arranja nada! Deus só nasceu pros ricos!
- (...)
- Mas, Chico, pra que é que você toma, quando vai no Quixadá? Toda vez que vem de lá é nesse jeito!
- Besteira, mulher!... Tomei nada! Matei o bicho! A vontade que eu tinha era estar mesmo bebinho, pra me esquecer de tudo que é desgraça!... (QUEIROZ, 1993, p. 31).

Chico Bento, ao confrontar-se com a autoridade, analisa e coloca em palavras sua revolta, ao contrário de Fabiano, que não é capaz de verbalizar o que sente em situação semelhante, porque a dinâmica das relações de poder que se estabelecem em seu confronto com o soldado amarelo repousam no nível inconsciente da personagem.

Desse modo, a denúncia da condição de Fabiano torna-se muito mais eficaz a partir de sua recusa em atacar seu oponente num momento em que este se mostrava vulnerável, porquanto isso evidencia o quanto ele próprio, Fabiano, havia interiorizado sua própria condição de humilhado e explorado.

Dessa maneira, ele foge ao estereótipo de “herói positivo”, que vence a autoridade, representante da ordem burguesa, para tornar-se simplesmente humano, repleto de receios, medos e dúvidas.

Não se aliando aos preceitos do realismo socialista, tão caro a alguns dos escritores aliados ao PCB, Graciliano alcança a harmonia entre consciência estética e consciência ideológica.

Como já se viu, o comum para os escritores comunistas era descuidar do trabalho com o fazer literário e, portanto, do projeto estético, a fim de privilegiar o projeto ideológico, ou seja, a denúncia das condições sociais.⁴

⁴ A discussão sobre projeto estético e projeto ideológico no Modernismo de 1922 e, posteriormente, no regionalismo de 1930, baseia-se no estudo de João Luís Lafetá, já discutida em capítulo an-

Graciliano constitui um caso à parte nesse meio intelectual de esquerda, particularmente ligado ao comunismo, que conseguiu manter o equilíbrio entre os dois pólos, ou melhor, mais que equilibrar-se, sem ceder aos ditames do realismo socialista vindo do PC russo, o escritor foi capaz de denunciar a injustiça social de maneira muito mais rica e profunda que seus colegas escritores adeptos da doutrina importada da União Soviética.

terior. Cf. LAFETÁ, João Luiz. Modernismo: projeto estético e projeto ideológico. In: **1930: a crítica e o Modernismo**. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

5.3 *João Miguel e Angústia*

Mudando agora os romances objetos de análise, mas dando continuidade à questão do foco narrativo nos textos dos dois escritores em questão, pode-se afirmar que a diferença de escolha de pontos de vista, e as consequências para o mundo ficcional que deles decorrem, é ainda mais explícita no ponto de vista narrativo adotado nos romances *João Miguel*, de Rachel de Queiroz, e *Angústia*, de Graciliano Ramos.

Isso se dá porque, ao contrário dos romances analisados anteriormente, narrados em terceira pessoa, *João Miguel* e *Angústia* apresentam narradores radicalmente diferentes: o primeiro é narrado em terceira pessoa e o segundo, em primeira.

Em *João Miguel*, o narrador em terceira pessoa utiliza o discurso indireto livre, numa tentativa de dar voz aos sentimentos e pensamentos do protagonista na cadeia.

Angústia, ao contrário, é narrado em primeira pessoa pelo próprio protagonista. Em todo o livro, está-se em contato direto com os pensamentos, ou melhor, devaneios, de Luís da Silva, sem a intermediação de um narrador. Assim, a história é narrada do ponto de vista pessoal da personagem, em um movimento de intensa subjetividade.

Essa distinção de utilização da terceira e da primeira pessoa, por si só, antes de qualquer análise efetiva dos romances em questão, já aponta uma enorme disparidade de ponto de vista, porque a simples adoção do ponto de vista pessoal, em primeira pessoa, já pressupõe um salto em relação à exposição da interioridade da personagem, que se expressa livremente. A terceira pessoa, ao contrário disso, pressupõe a intermediação sem interrupção de uma voz que domina a matéria narrada, a do narrador.

Desse modo, percebe-se que, em *João Miguel*, novamente Rachel de Queiroz lança mão de um narrador onisciente neutro⁵ para narrar a vida do protagonista. Mais uma vez, esse narrador tudo sabe, tudo vê e, principalmente, tudo controla. E, a despeito da utilização do discurso indireto livre, ainda se percebe um certo distanciamento entre narrador e personagem, que continua sendo tratado como alvo de curiosidade. Toda a análise psicológica da personagem após o assassinio soa a experimento de laboratório de um assunto, mais uma vez, pitoresco.

A diferença de *O Quinze* em relação a *João Miguel* é que neste último há o esforço explícito do narrador para analisar a personagem psicologicamente, o que é deixado de lado no primeiro romance.

A trajetória do romance *João Miguel* começa com o crime cometido pelo personagem principal, de mesmo nome, que, numa briga em um bar, “fura” um oponente sem total consciência da briga e de suas consequências, principalmente pelo fato de encontrar-se totalmente bêbado. A partir desse fato, João Miguel é recolhido à cadeia e é ali que se inicia seu destino romanesco.

A partir disso, todos os sentimentos da personagem passam a ser analisados meticulosamente pelo narrador, numa tentativa de desvendar-lhe a psique. No entanto, para efetuar essa análise, o narrador serve-se da descrição detalhada, adjetivando cada pequena emoção de João Miguel. Dessa maneira, segundo o narrador, primeiro ele se mostra inconsciente e angustiado, ao que segue sentindo-se envergonhado, triste, oprimido, ansioso etc.

Por meio desse expediente, mais uma vez o narrador revela-se apartado da personagem, observando-a como a um objeto longínquo, mesmo quando tenta adentrar-lhe a psicologia.

Mesmo nos momentos em que faz uso do discurso indireto livre, o narrador mantém a personagem presa em seu poder de quem espreita de fora, mantendo absoluto controle da vida que tenta registrar. Leia-se o seguinte trecho:

⁵ Continua-se aqui a utilizar a tipologia de Friedman. FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. In: **Revista USP**. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março\maio 2002.

João Miguel voltou então ao seu canto, ao canto onde passara a noite, acorçado.

Amparou nas mãos a cabeça vazia, vazia... Com esforço, como quem recorda uma história de anos, procurava rememorar a tragédia da véspera, tentando reconstituir o início, o motivo da questão. Mas, rebelde, o pensamento lhe fugia, solicitado por qualquer detalhe mínimo do ambiente, ou qualquer vago ruído que viesse de fora.

E então João Miguel sentia, com um remorso, a vergonha de sua indiferença.

Quer dizer que a gente mata um homem, vira criminoso – criminoso! – e não fica diferente, sente a cabeça no mesmo lugar, fica com o mesmo coração?

Quando, antes, pensava que, se talvez um dia chegasse a se desgraçar, a matar um vivente, haveria de ficar toda a vida com o remorso, com a lembrança do defunto, do sangue, no sentido. E estava ali, se sentindo o João Miguel de ontem e de sempre... (QUEIROZ, 1978, p. 9 e 10).

Destaca-se aí a descrição da cena milimetricamente medida pelo narrador, fazendo com que os fatos e pensamentos se sucedam de maneira absolutamente ordenada. É só por meio da voz do narrador que se fica sabendo que o protagonista tenta rememorar o que lhe havia acontecido, mas que os pensamentos lhe fogem. É ainda o narrador quem comenta os sentimentos de vergonha e remorso da personagem pela indiferença que sentia ante o ato cometido, e que ele, apesar de ter cometido um assassinato, se sentia o mesmo de sempre.

Assim, percebe-se que o narrador descreve minuciosamente os sentimentos de João Miguel, ao invés de permitir, com o uso do discurso indireto livre, que eles viessem à tona por meio do próprio conteúdo mental da personagem, como acontece apenas em um pequeno trecho: “Quer dizer que a gente mata um homem, vira criminoso – criminoso! – e não fica diferente, sente a cabeça no mesmo lugar, fica com o mesmo coração?”.

No entanto, mesmo com a interpolação desses pensamentos, revelados pelo uso do discurso indireto livre, a narrativa soa falsa, pois sabemos, por experiência própria, que de modo algum o conteúdo psíquico é claro e ordenado como aparece nesse trecho e em muitos outros durante o romance.

Impõe-se, então, como em *O Quinze*, um narrador demiurgo, que faz de suas personagens fantoches a serviço da realidade que quer mostrar.

Novamente, o *estilo linear* se impõe, pois, mesmo com o conteúdo psíquico de João Miguel sendo revelado, o discurso do narrador é bem delimitado e separado do discurso interior da personagem. Como já visto, para Bakhtin (2006), tal estilo é característico de um método de apreensão do discurso de outrem de maneira autoritária e dogmática.

Assim acontece em *João Miguel*. Apesar de ter cometido o crime, a personagem se humaniza na cadeia e adquire consciência de sua situação, numa clara necessidade de se colocar, na voz do protagonista, aquilo que faz parte da sua própria consciência de classe, mas não necessariamente da personagem.

Com isso, nesse romance, muitas vezes sucumbe-se às facilidades da denúncia fácil, em que se evidencia certo artificialismo na fala de João Miguel, caboclo iletrado que certamente não teria total consciência de sua condição de explorado, conforme o discurso transcrito a seguir:

— Na idade de dez anos, saí pelo mundo... Mas o pior desta vida não é a gente viver só, não, dona... Em qualquer parte se acha companhia. O pior é a gente saber que não presta pra nada no mundo, que só serve pra andar se alugando, de patrão em patrão, feito burro de frete. Por isso é que se dá pra beber. Pra que querer ser bom, ser cabra de confiança do homem, capaz de todo serviço? Só pro patrão carregar mais, puxar mais... Quando muito, aumenta um cruzado na diária... Cabra remanchão sempre é mais poupado...

(...)

— Tudo pelo amor de Deus cansa, dona... E, quando a criatura pensa em outra coisa que não seja a barriga, não se conforma com essa vida de boi de canga, ganhando só para o triste bocado... E a gente então bebe, porque é a coisa melhor que pode fazer. Ao menos, quando está bêbado, não pensa em nada... (QUEIROZ, 1978, p. 88).

Há também a fala de uma outra personagem, o Zé Milagreiro, que resume a condição da mulher na sociedade patriarcal, baseando-se na história de sua própria mulher:

— (...) Pra mim, a qualidade de gente de sorte mais desgraçada que tem no mundo é mulher...

(...)

— Agora, a pobre de uma mulher, pra cada lado que se vire, só encontra desgraça... Se casa, vem logo a família e as necessidades. Não vê essa coitada que não tiro da mente? Juro que está assim só de passar precisão... E há de ter sido boa, séria, mas pra quê? Pode haver sorte pior? Se se desmastreia, vai pra ponta de rua, fica logo mais rasa que qualquer cachorro sem dono. E morre por aí de quanta doença ruim, se não dá com os ossos na cadeia feito a Filó... Agora, se fica moça porque não achou casamento — você sabe que o homem casa quando quer, mas a mulher só quando Deus é servido... — se não acha casamento e tem medo de se perder, é como essa moça do Coronel Nonato, tão sequinha, coitada, se acabando de rezar, sem ter tido nunca um gosto na vida... (QUEIROZ, 1978, p. 81).

Embora inverossímil, tal denúncia é muito justa, pois a maioria das mulheres, nesse contexto, depende inteiramente do homem para viver. Seja casada ou prostituta, não há lugar para a mulher na sociedade a não ser à sombra de um homem e, se este falta, ela e seus filhos ficam fatalmente condenados à miséria. Isso acontece com as duas presas da cadeia, Filó e Maria Elói, esta última com dois filhos sendo criados na cadeia, abandonada, insultada, miserável. Santinha, a ex-companheira de João Miguel, tem destino semelhante, pois, para sobreviver, precisa amasiar-se com um cabo, abandonando o protagonista.

Pode-se notar por meio das falas acima que, em paralelo à prisão dos homens na cadeia, as mulheres, mesmo que livres da prisão institucional, estão presas por sua condição social precária, pois, para sobreviver, dependem dos homens; desse modo, só há para elas duas opções: casar-se ou prostituir-se.

No entanto, tal consciência, colocada na fala de um preso, e nesse tipo de linguagem, soa falsa, deixando evidente que essa visão de mundo é, na verdade, do narrador, ou até mesmo da escritora, que, no afã de denunciá-la, escolhe a maneira mais fácil: divulgá-la na fala de uma personagem, por meio do discurso direto, ao invés de criar situações narrativas em que, pela própria ação das personagens em seu mundo, tal condição das mulheres se tornasse evidente.

Ao se aplicar a ideia de valor estético a *João Miguel*, associado à harmonia entre forma e conteúdo narrado, novamente pode-se afirmar que esse romance falha em não conseguir transformar a personagem João Miguel em algo vivo e exemplar da classe social que representa.

E isso se explica, em parte, pela escolha do narrador, que mais uma vez manipula a personagem, não no sentido de revelar-lhe realmente a interioridade, mas apenas no sentido de, por meio dela, divulgar suas próprias ideias.

Assim, João Miguel, segundo a classificação que Antonio Candido (2005) expõe ao analisar a personagem do romance, seria, na tipologia de Forster por ele citada, uma personagem “plana com pretensão a esférica” (CANDIDO, 2005, p. 63), que não convence, justamente por faltar a ela a liberdade de expressão psicológica total que o narrador desse romance não lhe permite.

Cabe aqui um aparte, pois seria possível perguntar-se por que o uso de uma mesma técnica narrativa, o discurso indireto livre, em *Vidas Secas* e *João Miguel*, não surte o mesmo efeito. Apesar da escolha dessa mesma técnica, em *João Miguel*, como já demonstrado anteriormente, o discurso indireto livre é utilizado em muitos momentos, mas sempre com o controle estrito do narrador, que dá voz aos pensamentos da personagem, só que de maneira ordenada e controlada por ele.

Em *Vidas Secas*, o uso do discurso indireto livre é muito mais constante, contando-se com mínimas interferências do narrador, o que faz com que quase toda a narrativa se dê a partir da mente das personagens.

Voltando-se à comparação, pode-se imaginar que, em *Angústia*, a situação torna-se totalmente outra da que se tem em *João Miguel*, a começar pelo recurso da primeira pessoa.

Luís da Silva registra a história de um período crucial de sua vida: tudo o que antecede e o leva ao assassinato de seu rival, Julião Tavares, passando por sua frustração extrema consigo mesmo, o amor e o desejo por Marina, e até por suas obsessões de homem solitário e frustrado em suas aspirações.

Essa perspectiva de um narrador distanciado desaparece totalmente nesse romance pela recorrência à narração em primeira pessoa. É o próprio Luís da Silva quem narra seus rancores, frustrações e recalques, mesclando passado, presente e devaneio.

Adélia Bezerra de Meneses (2004) comenta a condição psicológica da narração em *Angústia*, inclusive comparando o relato de Luís da Silva ao de um analisando em sessão psicanalítica:

Luís da Silva, depois da febre que o prostrou após a execução do crime, e ainda não completamente restabelecido, põe-se a contar a própria história: essa história. E qual é o jeito de contar a história? Tecnicamente, em termos de teoria literária, é através do chamado "monólogo interior", da transcrição do "fluxo de consciência". A personagem narra fatos, entremeados de comentários sobre os fatos, associações, evocações do passado. É a coisa que mais poderia aproximar-se de um relato fiel, da transcrição gravada de uma fala de um analisando (MENESES, 2004, p. 170).

Como se pode perceber, trata-se de um narrador-protagonista, limitado a suas ideias, sentimentos e percepções em relação à realidade que o circunda. Toda o relato do assassinato é acompanhado exclusivamente a partir da interioridade de Luís da Silva. Some-se a isso o constante recurso ao fluxo de consciência e se tem a realidade transfigurada pela ótica do protagonista.

Ao contrário de *João Miguel*, aqui não existe um narrador isento, analisando os fatos de fora e de cima, porque ele, o narrador, encontra-se emocional e psicologicamente envolvido com os fatos.

Anula-se, com isso, a visão distanciada, restando apenas o contato íntimo com a subjetividade da personagem, atingindo, em termos psicanalíticos, seu inconsciente, em que desaparece qualquer tipo de ordenação lógica do discurso.

Segundo a tipologia de Friedman, esse seria um caso típico de onisciência seletiva, em que o mundo ficcional é transmitido exclusivamente a partir da mente da personagem, inclusive fazendo com que a "lógica e a sintaxe do discur-

so comum, normal e cotidiano, comecem a desaparecer” (FRIEDMAN, 2002, p. 178).

Isso acontece, obviamente, porque não é mais o discurso direto, lógico e estruturado da personagem, nem o discurso indireto do narrador, o conteúdo da expressão, mas sim está-se diante da própria matéria da psique da personagem, que não mantém a mesma estrutura e coerência que o discurso linguisticamente elaborado.

O fragmento seguinte ilustra bem essa condição da narrativa de Graciliano Ramos:

Emendo um artigo que Pimentel me pediu, artigo feito contra vontade, só para não descontentar Pimentel. Felizmente a idéia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu.

Penso em mestre Domingos, no velho Trajano, em meu pai. Não sei por que mexi com eles, tão remotos, diluídos em tantos anos de separação. Não têm nenhuma relação com as pessoas e as coisas que me cercam.

Releio com desgosto o artigo que vou dar a Pimentel.

Os defuntos antigos me importunam. Deve ser por causa da chuva. Nos meses compridos daqueles invernos de serra muitas vezes fiquei tardes inteiras sentado à porta da nossa casa na vila, olhando a rua que desaparecia debaixo de um lençol branco de água em pó. Os chuviscos entravam pela sala, os móveis e a roupa da gente pareciam cobrir-se de pontinhas de alfinetes. De tempos a tempos um vulto embuçado passava na calçada. O velho Acrísio, de cachimbo na boca, chegava à janela para conversar com meu pai. Não entrava: dava umas notícias, esfregando as mãos, agüentando aqueles pinguinhos que não molhavam, apenas lhe umedeciam o capote e o cachênê de lã vermelha.

Agora a chuva é um pouco diferente, o nevoeiro menos denso. De longe em longe a água bate no telhado com força, depois continua a peneira que oculta o jardim da casa vizinha (RAMOS, 2003, p. 12).

Como se pode notar, encontram-se aí expressos os pensamentos da personagem, sem qualquer tipo de crivo, inclusive passando-se do presente para o passado por meio das lembranças e então de volta ao momento presente, sem avisos ou explicações, sem motivação aparente ou nexos lógicos. Há simplesmente

te o curso dos pensamentos de Luís da Silva, fluindo ininterruptamente, revelando-nos a psique humana.

E esse é justamente o fator decisivo da eficácia estética alcançada entre a matéria narrada e a posição do narrador. Com a liberdade dada à personagem para se expressar e se mostrar livremente, até em suas ideias mais íntimas, o efeito pretendido, de denúncia de uma realidade angustiante, tolhida em sua realização humana, é alcançado.

Não há, nesse caso, resquícios de um autor que queira se sobrepor à personagem e revelar a sua consciência da dinâmica social e das condições sufocantes que se impõem aos indivíduos; ao contrário disso, é a própria personagem, por meio de seus pensamentos e ações, inclusive o mais terrível deles, o assassinato, que denuncia verdadeiramente tais condições.

Está-se, na verdade, diante do que Bakhtin chama de *estilo pictórico*, em que os limites entre o discurso do narrador e da personagem são totalmente apagados, restando apenas o fluxo de consciência da própria personagem.

Segundo a tipologia de Forster, estudada por Candido (2005), Luís da Silva representa uma personagem esférica, cujas “características se reduzem ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em conseqüência, capazes de nos surpreender” (CANDIDO, 2005, p. 63). Essa condição de personagem esférica, complexa, se deve justamente ao fato de o narrador permitir que ela se expresse livremente em sua interioridade, revelando “seu modo íntimo de ser”, “sua existência profunda” (CANDIDO, 2005, p. 62).

Nada mais contrário aos ditames do realismo socialista, já que a personagem se mostra por inteiro, em seus aspectos bons e ruins, fugindo totalmente do estereótipo do “herói positivo”. Aliás, o uso do fluxo de consciência, com sua alta carga de subjetividade, foi um expediente literário demonizado pelos mentores do realismo socialista, que viam nele um recurso de fuga da realidade típico da vanguarda literária aliada aos valores burgueses.

Essa crítica se devia ao fato de o realismo socialista preconizar a máxima fidelidade à realidade na representação literária, o que significava abdicar de qualquer tipo de subjetivismo. Entretanto, como se pode perceber, nada mais distanciado da realidade que o “herói positivo”, com sua caracterização engessada e longe de representar a verdadeira essência humana.

Contraditoriamente, como no caso de *Vidas Secas*, Graciliano Ramos, utilizando-se de uma técnica considerada subjetiva e de vanguarda, o fluxo de consciência, alcança um grau de denúncia social muito maior que seus pares, cujo exemplo à vista é aqui Rachel de Queiroz.

5.4 Visões de mundo

Após a amostra de comparação do foco narrativo de cada um dos romances, comparando-se apenas um elemento da ficção, o narrador, constata-se o maior valor literário da obra de Graciliano Ramos em relação à de Rachel de Queiroz.

O que é possível afirmar, no âmbito das diferenças de foco narrativo, é que a superioridade de Graciliano sobre Rachel deriva de duas características principais, mas não as únicas: consistência e coerência em sua visão de mundo.

A questão do ponto de vista de um narrador que permite que a interioridade das personagens aflore, como é o caso de *Vidas Secas e Angústia*, é um indício dessa consistência, porque, se o objetivo é justamente denunciar, dar voz, tornar evidente uma realidade, nada mais apropriado, e consistente, do que ceder a palavra àqueles que sofrem com ela. Com isso, essa realidade, de abandono e exploração, ganha em força expressiva e vigor, transformando-se em “verdade artística”, como preconiza Norman Friedman (2002). Entretanto, essa “verdade artística”, capaz de revelar e fazer melhor compreender a realidade do mundo, só pode ser representada por um artista cuja visão de mundo esteja intimamente ligada a essa verdade. E esse parece ser o caso de Graciliano Ramos, coerente consigo mesmo e com suas ideias em todas as suas obras, colocando-se sempre ao lado dos oprimidos.

Rachel de Queiroz, pelo contrário, carece dessa coerência em sua visão de mundo. Talvez por isso a denúncia pretendida em *O Quinze e João Miguel* não se tenha realizado plenamente, restringindo-se à consciência da própria autora, travestida em um narrador que tudo domina. Seu ponto de vista, evidenciado na escolha do narrador, encontra-se “acima” e não “ao lado”, como em Graciliano, das personagens narradas. Por isso, o ato de denúncia se concentra apenas nos temas, não alcançando o relevo estético das obras de Graciliano.

Sua “verdade” deixa de ser artística para se tornar apenas documental, válida, é verdade, mas sem a força artística da obra de Graciliano Ramos. Isso

acontece porque, evidentemente, sua visão de mundo estava ligada a sua classe social, que via os oprimidos com compaixão e indignação por sua situação, mas que, de qualquer maneira, considerava-os apartados de sua realidade.

Já Graciliano Ramos consegue deixar de lado sua posição de classe e colocar-se “na pele” daqueles a quem pretende dar voz, utilizando, mais de uma vez, sua própria experiência de vida como matéria para seu mundo ficcional, o que caracteriza, aliás, o caráter ficcional revelado em sua obra.

Vários críticos insistiram na tese de que o indivíduo Graciliano Ramos se exprime por meio de suas personagens. Essa ideia é defendida, por exemplo, por Álvaro Lins (LINS, 1987), Otto Maria Carpeaux (CARPEAUX, 1987) e Adolfo Casais Monteiro (MONTEIRO, 1987), mas é Antonio Candido (2006) quem melhor defende esse pressuposto ao analisar toda a obra do autor à luz de tendências internas do indivíduo.

Esses críticos defendem que as obras autobiográficas de Graciliano Ramos, *Infância* e *Memórias do Cárcere*, esclarecem toda a sua obra ficcional, por conterem todo o pessimismo, a revolta e a negatividade em relação ao ser humano, presentes em suas personagens, agora expostos em nível pessoal.

Antonio Candido vai mais além e enxerga no menino de *Infância* “um embrião de Luís da Silva, de João Valério e do próprio Fabiano” (CANDIDO, 2006, P. 74). Mais que isso, se *Infância* é um livro autobiográfico, Luís da Silva representaria muitas tendências do próprio adulto Graciliano Ramos:

Assim, parece que *Angústia* contém muito de Graciliano Ramos, tanto no plano consciente (pormenores biográficos) quanto no inconsciente (tendências profundas, frustrações), representando a sua projeção pessoal até aí mais completa no plano da arte. Ele não é Luís da Silva, está claro; mas Luís da Silva é um pouco o resultado do muito que, nele, foi pisado e reprimido (CANDIDO, 2006, p. 61).

Adélia Bezerra de Meneses (2004) também demonstra essa relação entre o menino de *Infância* e o adulto Luís da Silva, em *Angústia*, por meio da coincidência de personagens em um e outro:

Nesse livro [*Infância*] – a que Graciliano Ramos acrescentou o apelativo de “Memórias”, a infância do narrador é povoada por várias das personagens que serão convocadas pelas reminiscências infantis do protagonista de *Angústia*. É assim que a presença, nas duas obras, de personagens comuns – como José Baía, Amaro Vaqueiro, Seu Antonio Justino, Teotoninho Sabiá, Pe. João Inácio, Rosenda, Seu Acrísio – justifica o procedimento de se estabelecer uma relação de continuidade entre ambos os livros (MENESES, 2004, p. 168).

Sem resvalar para o biografismo fácil, a ideia de confissão confirma a primazia das soluções estéticas do autor, posto que seus romances se constroem de dentro para fora, alcançando assim maior veracidade.

Os romances de Rachel de Queiroz, em contrapartida, não alcançam essas virtudes porque se fixam na visão de fora para dentro, na tentativa de submeter idéias e desejos do narrador e da própria escritora às personagens.

Para explicar essa diferença, já que se falou em biografia, é importante ressaltar que Rachel, ao contrário de Graciliano, ocupou-se da denúncia social apenas nos primeiros romances. Esse fato talvez explique um entusiasmo juvenil pela questão social que não resistiu à idade madura. Seus romances e sua biografia pessoal refletem essa guinada.

Os dois primeiros livros, *O Quinze* e *João Miguel*, trazem as marcas da denúncia social. O terceiro, *Caminho de Pedras*, mostra a decepção com as ideias comunistas. A partir do quarto, *As Três Marias*, o enfoque se torna intimista, abandonando de vez a perspectiva de denúncia social.

Em nível pessoal, há o suspeito envolvimento da escritora com o golpe militar de 1964 e o abandono por completo das ideias comunistas após certo tempo.

Isso reforça a idéia de que a perspectiva da escritora, e de seu narrador, se dá de fora para dentro, com um interesse sincero pela realidade miserável do Nordeste, mas sem constituir de fato o âmago da escritora.

Já para Graciliano, homem maduro, esse interesse e essa visão de mundo estão assentadas em reflexões profundas e em impulsos inarredáveis, o que certamente contribui para o sucesso de suas narrativas literárias.

Conclusão

Com a comparação de obras de Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, a partir da escolha de apenas um elemento ficcional, o foco narrativo, como se viu, cada escritor parte de uma realidade semelhante para chegar a produções literárias muito diversas.

Seria possível indagar, a partir dessas comparações, por que cada um dos romances não pode ser bem-sucedido esteticamente a partir das escolhas feitas pelos romancistas sobre o ponto de vista do narrador.

É preciso lembrar que a simples escolha de um narrador em primeira ou em terceira pessoa não determina o valor estético da obra, obviamente. Esse valor depende, como já discutido, de uma consistência na organização interna do romance, em que todos os elementos narrativos estejam em harmonia.

Entretanto, a escolha do narrador pode determinar todo o trabalho ficcional posterior, o que parece ser o caso em relação aos romances aqui estudados, pois a escolha da posição do narrador nesses quatro romances determina sua estrutura literária como um todo.

A construção das personagens, por exemplo, depende intimamente de como o narrador as revela e do espaço que o narrador lhes cede para se mostrarem. Na verdade, o narrador é quem as molda.

Assim, narrar em primeira ou em terceira pessoa, utilizando-se dos recursos da onisciência neutra ou multisseletiva, do discurso indireto ou do fluxo de consciência, são determinantes da mundividência de cada autor.

Essa mundividência determina o ponto de vista a partir de onde o escritor encara suas personagens e seu mundo ficcional. No caso de Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, como se pôde perceber, seus olhares sobre o mundo, a partir do foco narrativo, tomaram rumos divergentes.

Esses olhares revelam-se no fato de Rachel de Queiroz escolher narrar a realidade de seus conterrâneos de forma distanciada, como se ela nada tivesse

com aquilo, ao passo que Graciliano Ramos prefere retratá-los de dentro, desnudando seus dramas mais íntimos, tornando-os quase reais.

Está claro que ambos os autores são formados por uma tradição literária e intelectual burguesa, pois provêm dessa tradição os elementos estéticos que ambos têm à disposição para criar obras literárias.

Assim, numa sociedade estratificada e atrasada como a do Nordeste brasileiro, cujos modelos literários e intelectuais tinham por base o pensamento e a tradição burguesa, só poderia ser esse o ponto de partida dos escritores.

No entanto, há uma escolha possível: colocar-se ao lado dessa tradição ou subvertê-la e denunciá-la.

Como foi comentado anteriormente neste trabalho, os escritores nordestinos de 1930, dentre eles Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, tinham a intenção explícita de contrapor-se à sociedade burguesa, denunciando-lhe as injustiças. Contudo, a intenção somente não basta, é preciso alcançar os meios.

Considerando-se essa intenção, a de denúncia, o que parece mais eficaz nesse sentido é, sem dúvida, mostrar as personagens a partir de sua interioridade, transformando-as em seres quase reais, que denunciam, com a força de seus sentimentos e impressões, a realidade injusta a que estão sujeitos. Ao contrário disso, narrar-lhes as condições difíceis de sobrevivência de um ângulo distanciado despe-as de toda possibilidade de convencimento.

Com isso quer-se afirmar que a produção literária de Graciliano Ramos torna-se mais rica estética e humanamente do que a de Rachel de Queiroz, não só pela maior riqueza de recursos utilizados, mas, principalmente, pela estreita ligação entre visão de mundo do narrador e do mundo ficcional criado, o que resulta num poder de convencimento muito superior.

Longe de querer depreciar a escritora Rachel de Queiroz, o que se tenta é, no âmbito de um sistema literário, mostrar como sua influência foi importante para a formação de um escritor do porte de Graciliano Ramos.

É preciso lembrar ainda a importância de Rachel de Queiroz no contexto da literatura brasileira como pioneira num tipo de produção que foi capaz de alçar o romance brasileiro à sua maturidade, o romance de 1930.

Graciliano Ramos, dessa maneira, além de contar pessoalmente com o talento inventivo, teve como precursora a escritora Rachel de Queiroz, o que lhe propiciou, certamente, largo campo de pesquisa para compor seus próprios romances, aproveitando os acertos e corrigindo os erros da escritora.

O fato é que, a despeito da possível influência de Rachel sobre Graciliano, e também de terem ambos partido de condições bastante semelhantes, no início, para desenvolverem sua obra literária, como se percebe, Graciliano alcançou uma estatura na literatura brasileira que em muito superou a de Rachel de Queiroz, o que se deve, principalmente, aos olhares divergentes que ambos adotaram na ficção, não só na perspectiva dos narradores escolhidos, mas, sobretudo, pela visão de mundo que cada um expressou em suas obras.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., Benjamin. Ideologia e linguagem nos romances de Graciliano Ramos. In: GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos: Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. Utopia e ideologia em *O quinze*, de Rachel de Queiroz. In: **Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura**. Natal: UFRN Universitária, 1995.
- _____. Graciliano Ramos e a totalidade imaginada. In: ABDALA JR., Benjamin *et al.* UCB – Universidade Católica de Brasília. **Cadernos da Católica**. Brasília: Universa, 1996.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ANDRADE, Mário de. Rachel de Queiroz. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, 1930.
- _____. As três Marias. In: **O empalhador de passarinho**. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1989.
- ARÊAS, Vilma Sant'Anna. Rachel: o ouro e a prata da casa. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Rachel de Queiroz**. Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, set. 1997.
- ARRIGUCCI JR., Davi. O sertão em surdina. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 12 maio 2001. Jornal de resenhas. Disponível em: <http://www.uol.com.br/fsp/resenha/rs1205200101.htm>. Acesso em: 16 maio 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

- BARBOSA, Maria de Lourdes D. L. **Protagonistas de Rachel de Queiroz:** caminhos e descaminhos. Campinas: Pontes, 1999.
- BASTIDE, Roger. Graciliano Ramos. In: **Teresa:** revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n. 2. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política.** 10. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência:** uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*. In: **Literatura e resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. Céu, inferno. In: **Céu, inferno.** São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- BRAGA, Rubem. Vidas secas. In: **Teresa:** revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n. 2. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- BRITO, Monte. Graciliano Ramos VI. In: **Teresa:** revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n. 2. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: **Revista Ciência e Cultura,** vol. 24, set. 1972.

- _____. A vida ao rés-do-chão. Prefácio. In: ANDRADE, Carlos Drummond *et al.* **Para gostar de ler**. Vol. 5. São Paulo: Ática, 1980.
- _____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.
- _____. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos: Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. Graciliano e seu intérprete. In: **Teresa**: revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n. 2. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHO, Lúcia Helena. **A ponta do rombo**: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.
- CHIAPPINI, Lígia. Rachel de Queiroz: invenção do Nordeste e muito mais. In: CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria Stella (orgs.). **Literatura e cultura no Brasil**. Identidades e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. Rachel de Queiroz revisitada. In: **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- COURTEAU, Joanna. A feminização do discurso nacional na obra de Raquel de Queiroz. **Revista Hispania**, v. 84, n. 4, dez. 2001.

- CRISTÓVÃO, Fernando Alves. Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar. In: GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos**: Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.
- DÓRIA, Carlos Alberto. Graciliano e o paradigma do papagaio. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 35, 1993.
- FACIOLI, Valentim. Um homem bruto da terra (Biografia intelectual). In: GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos**: Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. Dettera: ilusão e verdade – Sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 35, 1993.
- FARIA, Octavio de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: BRAYNER, Sônia (org.). 2. ed. **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial; Edusp, 2001.
- FELDMANN, Helmut. Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra. In: GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos**: Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.
- FOLHA DE S.PAULO. Entre Deus e o Diabo. **Caderno Mais!**, 22 jun. 2008.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. In: **Revista USP**. São Paulo, n. 53, março\maio 2002.
- GARBUGLIO, J. C. Graciliano Ramos: a tradição do isolamento. In: GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos**: Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.

- GASPARI, Elio. O olhar tardio da segurança. Entrevista de Heloísa Buarque de Hollanda. **Folha de S. Paulo**, Caderno Brasil, 27 out. 2002.
- GOLDMANN, Lucien. Prefácio. In: **A sociologia do romance**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GONÇALVES, Floriano. Graciliano Ramos e o romance; ensaio de interpretação. In: GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos: Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O *éthos* Rachel. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Rachel de Queiroz**. Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, set. 1997.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. As três Rachéis – entrevista com Rachel de Queiroz. In: **Rachel de Queiroz**. Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, set. 1997.
- KONDER, Leandro. **A democracia e os comunistas no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LAFETÁ, João Luiz. Narrativa e busca. In: GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos: Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. Modernismo: projeto estético e projeto ideológico. In: **1930: a crítica e o Modernismo**. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- _____. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- LIMA, Herman. Rachel de Queiroz. In: QUEIROZ, Rachel. **Obra reunida**. Vol. 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

- LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos:** Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.
- MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Rachel de Queiroz.** Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, set. 1997.
- MENESES, Adélia Bezerra de. A angústia, em *Angústia*, de Graciliano Ramos. In: **Do poder da palavra:** ensaios de literatura e psicanálise. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- MENEZES, Cynara. Memórias de Rachel. **Folha de S.Paulo**, 26 set. 1998.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Graciliano Ramos. In: GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos:** Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.
- MORAES, Dênis de. **O velho Graça:** uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- _____. Graciliano, literatura, criação cultural e engajamento. **Contracampo** (UFF), Rio de Janeiro, v. 15, 2006.
- MORAES FILHO, Evaristo de. A proto-história do marxismo no Brasil. In: REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.* **História do marxismo no Brasil.** V. 1. O impacto das revoluções. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada:** história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1997.
- PIMENTEL, A. Fonseca. Graciliano Ramos e Machado de Assis. In: BRAYNER, Sônia. **Graciliano Ramos.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 238-243. (Fortuna Crítica). V. 2.
- PINTO, Manuel da Costa. A escrita do aniquilamento. **Folha de S.Paulo.** Ilustrada, 12 jul. 2008.

- PINTO, Rolando Morel. Estruturas fráscas. In: GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos**: Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.
- PRADO, Antonio Arnoni. *O Quinze* renovou a ficção regionalista. **O Estado de S. Paulo**. 12 nov. 2000.
- QUEIROZ, Rachel de. **João Miguel**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. **O Quinze**. 53. ed. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____; QUEIROZ, Maria Luíza de. **Tantos anos**. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1998.
- RAMOS, Clara. Elementos de biografia. In: GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos**: Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.
- RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 25. ed. Vol. II. São Paulo: Record, 1975.
- _____. Caminho de pedras. In: **Linhas tortas**. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- _____. **Angústia**. Biblioteca Folha. Rio de Janeiro: *O Globo*; São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 2003.
- _____. **Vidas secas**. 99. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2006.
- _____. **Memórias do cárcere**. Posfácio de Wander Melo Miranda. 1. ed. São Paulo: Record, 2008.
- RAMOS, Ricardo. Lembrança de Graciliano. In: GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos**: Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.

REIS, Zenir Campos. O trabalho da escrita. In: **Revista Estudos Avançados**.
Publicação Quadrimestral do Instituto de Estudos Avançados da USP. São
Paulo, n. 11, abr. 1991.

_____. Tempos futuros. In: **Revista do Instituto de Estudos
Brasileiros**. São Paulo, n. 35, 1993.

_____. A revolta do parafuso: uma leitura de *Angústia*. In: ABDALA
JR., Benjamin *et al.* UCB – Universidade Católica de Brasília. **Cadernos da
Católica**. Brasília: Universa, 1996.

_____. Sinal de menos. In: **Teresa**: revista de Literatura Brasileira.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n. 2. São Paulo: Ed. 34,
2001.

REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.* **História do marxismo no Brasil**. V. 1. O
impacto das revoluções. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

RÓNAI, Paulo. Rachel de Queiroz ou a complexa naturalidade. In: QUEIROZ,
Rachel. **Obra reunida**. Vol. 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A
personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Uma revelação. In: QUEIROZ, Rachel. **Obra
reunida**. Vol. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**. São
Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

TAMARU, Angela Harumi. **A construção literária da mulher nordestina em
Rachel de Queiroz**. São Paulo: Scortecci, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. O andamento de *O Quinze*. In: **A escrituração da
escrita**. São Paulo: Vozes, 1996.

BIBLIOGRAFIA

a) Da autora:

100 crônicas escolhidas. 6. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

A beata Maria do Egito. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

A casa do morro branco. São Paulo: Siciliano, 1999.

A donzela e a Moura Torta. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

Andira. São Paulo: Siciliano, 1992.

As meninas e outras crônicas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

As terras ásperas. São Paulo: Record/Altaya, 1993.

As três Marias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

Cafute & Pena de Prata. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

Caminho de pedras. 14. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

Discurso de posse na ABL, 4 nov. 1977. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

Dôra, Doralina. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

João Miguel. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

Lampião. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

Memorial de Maria Moura. São Paulo: Siciliano, 1992.

O brasileiro perplexo. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.

O caçador de tatu. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

O galo de ouro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

O menino mágico. São Paulo: Siciliano, 1997.

O Quinze. 53. ed. São Paulo: Siciliano, 1993.

b) Em parceria:

Brandão entre o mar e o amor. Com José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Aníbal Machado e Jorge Amado. São Paulo: Martins, 1942.

Elenco de cronistas modernos. Rachel de Queiroz *et al.* Rio de Janeiro: Sabiá, 1972.

Os cem melhores contos brasileiros do século. Org. por Ítalo Moricone. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Quatro vozes. Com Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Manuel Bandeira. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Tantos anos. Com Maria Luiza de Queiroz. São Paulo: Siciliano, 1998.

c) Sobre a autora

ABDALA Jr., Benjamin. Utopia e ideologia em *O quinze*, de Rachel de Queiroz. In: **Anais do V Seminário Nacional Mulher & Literatura**. Natal: UFRN Universitária, 1995.

_____. Horizontes da condição da mulher: Rachel de Queiroz em contraponto com Clarice Lispector. **Ellipsis**: journal of the american portuguese studies association. Illinois, n. 1, 1999.

AMADO, Gilberto. Rachel de Queiroz, escritor profissional. In: **100 crônicas escolhidas**. Obra reunida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

AMADO, Jorge. Rachel de Queiroz. In: **30 anos de literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1961.

ANDRADE, Mário de. Rachel de Queiroz. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, 1930.

_____. As três Marias. In: **O empalhador de passarinho**. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1939.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. Rachel: o ouro e a prata da casa. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Rachel de Queiroz**. Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, set. 1997.

ARRIGUCCI JR., Davi. O sertão em surdina. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 12 maio 2001. Jornal de resenhas. Disponível em: <http://www.uol.com.br/fsp/resenha/rs1205200101.htm>. Acesso em: 16 maio 2001.

ATHAYDE, Tristão de (Alceu Amoroso Lima). Rachel. In: **Meio século de presença literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

BARBOSA, Maria de Lourdes D. L. **Protagonistas de Rachel de Queiroz: caminhos e descaminhos**. Campinas: Pontes, 1999.

- BOSI, Alfredo. Rachel de Queiroz. In: **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- CANDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. Rachel de Queiroz. In: **Presença da literatura brasileira**. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1975.
- CARPEAUX, Otto Maria. Rachel de Queiroz. In: **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- CHIAPPINI, Lígia. Rachel de Queiroz: invenção do Nordeste e muito mais. In: CHIAPPINI, Lígia e BRESCIANI, Maria Stella (orgs.). **Literatura e cultura no Brasil**. Identidades e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. Rachel de Queiroz revisitada. In: **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- COURTEAU, Joanna. A feminização do discurso nacional na obra de Raquel de Queiroz. **Revista Hispania**, v. 84, n. 4, dez. 2001.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Rachel de Queiroz**. Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, set. 1997.
- LIMA, Herman. Rachel de Queiroz. In: QUEIROZ, Rachel. **Obra reunida**. Vol. 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Rachel de Queiroz**. Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, set. 1997.
- MENEZES, Cynara. Memórias de Rachel. **Folha de S.Paulo**, 26 set. 1998.
- PRADO, Antonio Arnoni. *O Quinze* renovou a ficção regionalista. **O Estado de S.Paulo**. 12 nov. 2000.
- RAMOS, Graciliano. Caminho de pedras. In: **Linhas tortas**. Rio de Janeiro: Record, 1983.

RÓNAI, Paulo. Rachel de Queiroz ou a complexa naturalidade. *In*: QUEIROZ, Rachel. **Obra reunida**. Vol. 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Uma revelação. *In*: QUEIROZ, Rachel. **Obra reunida**. Vol. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TAMARU, Angela Harumi. **A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz**. São Paulo: Scortecci, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. O andamento de *O Quinze*. *In*: **A escrituração da escrita**. São Paulo: Vozes, 1996.

d) Do autor

Alexandre e outros heróis. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2003.

Angústia. Biblioteca Folha. Rio de Janeiro: *O Globo*; São Paulo: *Folha de S.Paulo*, 2003.

Caetés. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Infância. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

Insônia. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

Linhas tortas. Rio de Janeiro: Record, 1976.

Memórias do cárcere. 25. ed. São Paulo: Record, 1975.

São Bernardo. 81. edição. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2005.

Viagem. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1981.

Vidas secas. 99. edição. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2006.

e) Sobre o autor

- ABDALA JR., Benjamin. **A escrita neo-realista**: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1981.
- ADONIAS FILHO. O homem e o cenário. In: **Modernos ficcionistas brasileiros**. Rio de Janeiro: *O Cruzeiro*, 1958.
- AMADO, Jorge. Mestre Graça. Prefácio. In: RAMOS, Graciliano. **Viagem**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1975.
- ANDRADE, Mário de. A psicologia em análise. In: **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins Fontes, 1955.
- ATHAYDE, Tristão de. Os ramos de Graciliano Ramos. In: RAMOS, G. **Os viventes das Alagoas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BAPTISTA, Abel Barros. Livro agreste. Campinas: Ed. UNICAMP, 2005.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Graciliano Ramos aos cinquenta anos. In: **Achados do vento**. Rio de Janeiro: INL, 1958.
- BASTIDE, Roger. Graciliano Ramos. In: **Teresa**: Revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 2 (2001). São Paulo: Ed. 34, 2001.
- BIZZARRI, Edoardo. Graciliano Ramos, romancista. **Diálogo**, n. 1 e 2, São Paulo, 1955.
- BOSI, Alfredo. Graciliano Ramos. In: **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*. In: **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. Céu, inferno. In: **Céu, inferno**. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003.

- BRAGA, Rubem. Vidas secas. In: **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 14 ago. 1938.
- BRAYNER, Sonia. Graciliano Ramos. In: COUTINHO, A. (org). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1970 .
- BROCA, J. Brito. Vidas secas na zona árida. **A Gazeta**. São Paulo, 1938.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. Graciliano e seu intérprete. In: **Teresa**: Revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 2 (2001). São Paulo: Ed. 34, 2001.
- CARVALHO, Lúcia Helena. **A ponta do romance**: uma interpretação de *Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Uma análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos. **Revista Civilização Brasileira**, n. 8, Rio de Janeiro, 1966.
- DEPARTAMENTO de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH-USP. **Teresa**: revista de Literatura Brasileira, n. 2 (2001). São Paulo: Ed. 34, 2001.
- DÓRIA, Carlos Alberto. Graciliano e o paradigma do papagaio. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 35, 1993.
- FREYRE, Gilberto. A propósito de Mestre Graciliano. In: **O Cruzeiro**, 26 out. 1954.
- GARBUGLIO, J. C.; FACIOLI, V. (orgs.). Coleção Escritores Brasileiros. **Antologia e estudos**: Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.
- GORENDER, Jacob. Graciliano Ramos: lembranças tangenciais. In: **Revista IEA**, vol. 9, n. 23), 1995.
- GRIECO, Agripino. Graciliano Ramos. In: **Gente Nova do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

LAFETÁ, João Luiz. Modernismo: projeto estético e projeto ideológico. In: **1930: a crítica e o Modernismo**. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

LIMA, Luis Costa. A reificação de Paulo Honório. In: **Por que literatura**. Petrópolis: Vozes, 1966.

LIMA, Valdemar de Souza. **Graciliano Ramos em Palmeira dos Índios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

MALARD, Letícia. **Ideologia e realidade em Graciliano Ramos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. Prefácio. In: RAMOS, G. **Caetés**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

MENESES, Adélia Bezerra de. A angústia, em *Angústia* de Graciliano Ramos. In: **Do poder da palavra**: ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

MILLIET, Sérgio. Intenções e realizações. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 1945. Suplemento Literário.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos Escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, v. 1, 1992.

MONTEIRO, Adolfo Casais. A confissão de Graciliano. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1959.

MONTENEGRO, Olívio. **O romance brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

_____. Graciliano, literatura, criação cultural e engajamento.

Contracampo (UFF), Rio de Janeiro, v. 15, 2006.

MOURAO, Rui. **Estruturas** – ensaio sobre o romance de Graciliano. Belo Horizonte: Tendência, 1969.

NUNES, Benedito. No limite da transcendência. Entrevista. **Folha de S. Paulo**, Caderno Mais! 09 mar. 2003.

OLIVEIRA, Franklin de. Graciliano Ramos. In: Sônia Brayner (org.). **Graciliano Ramos**. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

PAES, José Paulo. As duas viagens de Graciliano Ramos. **O Tempo**. Suplemento Literário. São Paulo, 1954.

PEREIRA, Astrojildo. Graciliano Ramos. In: SCHMIDT, Augusto F. (org.). **Homenagem a Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Alba, 1943.

PEREIRA, Lucia Miguel. Vidas secas. **Boletim de Ariel**. Rio de Janeiro, 1938.

PINTO, Manuel da Costa. A escrita do aniquilamento. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 12 jul. 2008. Ilustrada.

PINTO, Rolando Morel. **Graciliano Ramos, autor e ator**. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1962.

PORTELLA, Eduardo. Problemática do Memorialismo. In: **Dimensões**. Rio de Janeiro, 1959.

RAMOS, Clara. **Mestre Graciliano**: confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, Maria Luiza. Um herói singular. **Estado de Minas**. Suplemento Literário. Belo Horizonte, 1956.

RAMOS, Marili. **Graciliano Ramos**. Maceió: Indústria Gráfica Alagoana, 1979.

REGO, José Lins do. O mestre Graciliano. In: SCHMIDT, Augusto Frederico (org.). **Homenagem a Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Alba, 1943.

REIS, Zenir Campos.. *Memórias do Cárcere*: compreender, resistir. **Folha de S. Paulo**. Folhetim. São Paulo, 1984.

_____. O trabalho da escrita. **Revista Estudos Avançados**. Publicação Quadrimestral do Instituto de Estudos Avançados da USP. São Paulo, n. 11, abr. 1991.

_____. Tempos futuros. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 35, 1993.

_____. A revolta do parafuso: uma leitura de *Angústia*. **Cadernos da Católica**, Brasília, 1996.

_____. Sinal de menos. In: **Teresa**: revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 2 (2001). São Paulo: Ed. 34, 2001.

RÓNAI, Paulo. No mundo de Graciliano Ramos. In: **Encontros com o Brasil**. Rio de Janeiro: INL, 1958.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Vidas Secas. In: **Análise Estrutural de Romances Brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SCHMIDT, Augusto Frederico (org.). **Homenagem a Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Alba, 1943.

SPERBER, Suzi Frankl. O mito na literatura: S. Bemardo de Graciliano Ramos e o conceito de "recapitulação" - ou, os dentes do mito. **IEB-USP**. São Paulo, v. 1, 2001.

VIEIRA, José Geraldo. A dioptria de Alexandre. Prefácio. In: RAMOS G. **Alexandre e outros heróis**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

f) Geral

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 10. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Revista Ciência e Cultura**, vol. 24, set. 1972.

_____. A vida ao rés-do-chão (Prefácio). In: ANDRADE, Carlos Drummond *et al.* **Para gostar de ler**. Vol. 5. São Paulo: Ática, 1980.

_____. **Formação da literatura brasileira**. Vols. 1 e 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

_____. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2007.

CATANI, Afrânio Mendes. **O que é capitalismo**. Coleção Primeiros Passos. 22. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial; Edusp, 2001.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. In: **Revista USP**. São Paulo, n. 53, março\maio 2002.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GUEDES, Thelma. **Pagu – literatura e revolução**: um estudo sobre o romance *Parque Industrial*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

KONDER, Leandro. **A democracia e os comunistas no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

_____. **História das idéias socialistas no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2003.

_____. **As artes da palavra**: elementos para uma poética marxista. São Paulo: Boitempo, 2005.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2006.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. **Realismo crítico hoje**. Coleção Idéias. Vol. 1. Brasília: Thesaurus, 1991.

_____. **A teoria do romance**. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MARX, KARL; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. 1848. Biblioteca Virtual Revolucionária.

<http://www.geocities.com/autonomiabvr/index.html>. Acesso em: 14 de abr. 2003.

- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. Prosa I e II. São Paulo: Cultrix, 2003.
- _____. **A análise literária**. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MONTEFIORI, Simon Sebag. **Stálin: a corte do czar vermelho**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado** – a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.
- REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.* **História do marxismo no Brasil**. V. 1. O impacto das revoluções. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- SPINDEL, Arnaldo. **O que é o socialismo**. Coleção Primeiros Passos. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. **O que é comunismo**. Coleção Primeiros Passos. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- TROTSKI, Leon. **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.