



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA

FRANCISCO GLAUCO GOMES BASTOS

**GRACILIANO RAMOS: FORMAÇÃO INTELECTUAL, LITERÁRIA E
CAMPO DE CONFLITO DA ESCRITURA EM *S. BERNARDO***

FORTALEZA
2012

FRANCISCO GLAUCO GOMES BASTOS

**GRACILIANO RAMOS: FORMAÇÃO INTELLECTUAL, LITERÁRIA E
CAMPO DE CONFLITO DA ESCRITURA EM *S.BERNARDO***

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre à Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Odalice de Castro
Silva

FORTALEZA
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

B328g

Bastos, Francisco Glauco Gomes.

Graciliano Ramos : formação intelectual, literária e campo de conflito da escritura em S. Bernardo / Francisco Glauco Gomes Bastos. – 2012.

134 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2012.

Área de Concentração: Literatura comparada.

Orientação: Profa. Dra. Odalice de Castro e Silva.

1.Ramos,Graciliano,1892-1953 – Crítica e interpretação. 2.Ramos,Graciliano,1892-1953 – Livros e leitura. 3.Influência(Literária,artística,etc.). 4.Paratopia(Literatura). I.Título.

CDD B869.34

FRANCISCO GLAUCO GOMES BASTOS

**GRACILIANO RAMOS: FORMAÇÃO INTELECTUAL, LITERÁRIA E
CAMPO DE CONFLITO DA ESCRITURA EM *S. BERNARDO***

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre à Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Literatura Comparada.

Aprovado em 13/01/2012

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Odalice de Castro Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof.^a Dr.^a Socorro Cláudia Tavares de Sousa (1.^a examinadora)
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior (2.^o examinador)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof.^a Dr.^a Maria Valdênia da Silva (1.^a suplente)
Universidade Estadual do Ceará – UECE

Prof. Dr. Luís Távora Furtado Ribeiro (2.^o suplente)
Universidade Federal do Ceará – UFC

À minha tia Maria Aurélia Gomes (*In memoriam*) e à minha mãe Joentina Gomes Bastos – minhas primeiras professoras; à minha esposa Maria Valéria Damasceno Sampaio Bastos e à minha irmã Gláucia Maria Bastos Marques; às minhas filhas Janaína Mesquita Bastos, Mariana Mesquita Bastos e Maria Clara Damasceno Sampaio Bastos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, segundo o conceito, por ter me guiado, inspirado e iluminado.

À Nossa Senhora – Maria, de quem sou filho; e a São Francisco das Chagas de Canindé, de quem sou afilhado.

À Prof.^a Dr.^a Odalice de Castro Silva, pela criteriosa orientação, por sua generosidade e paciência, por todas as oportunidades a mim concedidas desde o primeiro momento em que a conheci.

Ao Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior, por sua decisiva e *camaradinha* contribuição durante o Exame de Qualificação.

À Prof.^a Dr.^a Socorro Cláudia Tavares de Sousa pela gentileza de ter aceitado participar da banca de examinação e leitura deste texto.

Ao Prof. Dr. Luís Távora Furtado Ribeiro e à Prof.^a Dr.^a Maria Valdênia da Silva, por terem colocado seus nomes à minha disposição para participar da banca de exame e leitura deste texto.

A todos os companheiros da Irmandade de Alcoólicos Anônimos – os AA's – por suas lições de fé, resignação, otimismo e perseverança.

Aos colegas de trabalho das escolas da Rede Municipal de Fortaleza, representados pelas Diretoras Eliane e Lucinha, da EMEIF Zaíra Monteiro Gondim; e Adailma Prata, da Escola Municipal Filgueiras Lima.

Aos colegas de trabalho das escolas da Rede Estadual do Ceará, representados pelos Diretores Otacílio Bessa, do CAIC Maria Alves Carioca; e Eliseu Paiva da E.E.F.M. Dr. César Cals.

Aos amigos Edward Arruda Filho e Francisco Fernandes Girão (Cristiano), por todo o apoio e pela alegria demonstrada ao me ver vencer mais esta etapa de vida.

Aos amigos da Universidade Federal do Ceará, Varele Gama – um anjo que me iluminou os passos nesta jornada; Chico Miranda, por sua lealdade e amizade; e Carmélia Aragão, pelas atividades realizadas em equipe durante o curso das disciplinas.

Ao amigo Sandro, pela urgente e gentil tradução do resumo desta dissertação.

A todos os meus familiares e amigos, que me incentivaram e compreenderam os momentos de angústia e estresse.

“Graciliano Ramos:

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

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

* * *

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

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

* * *

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.

* * *

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

que é quando o sol é estridente,
a contra-pêlo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.”

(João Cabral de Melo Neto)

RESUMO

Para que se desenvolva uma pesquisa acerca da formação intelectual e literária de Graciliano Ramos torna-se imprescindível recorrer à fortuna crítica existente sobre o autor de **S. Bernardo**, no intuito de se identificar, primeiramente, sua trajetória como leitor. É necessário, pois, que se faça um levantamento histórico dos principais fatos que marcaram a primeira metade do século XX, principalmente, no Brasil, para que se torne evidente o itinerário percorrido pelo escritor alagoano, bem como suas leituras preferidas, além de se procurar demarcar os espaços em que ele conviveu e as pessoas com quem se relacionou. Em razão disso, é proposta, nesta pesquisa, uma investigação da trajetória literária de Graciliano Ramos à luz de categorias como *campo literário*, apresentada por Pierre Bourdieu em **As Regras da Arte** (1996); *paratopia* e *contexto*, à luz das ideias de Dominique Maingueneau, em **O contexto da obra literária** (1995), no intuito de se discutir o processo de formação do escritor, utilizando-se como apoio de suas obras **Linhas Tortas** (1962), **Memórias do Cárcere** (1953) e **Infância** (1945). Ainda, nesta pesquisa, procura-se discutir os conceitos de *influência* e *desleitura*, à luz da teoria de Harold Bloom, através, respectivamente, das obras **A Angústia da Influência** (1991) e **Um Mapa da Desleitura** (s.d.), tendo como apoio suas obras **Angústia** (1936), **S. Bernardo** (1934) e **Memórias do Cárcere** (1953). Propõe-se, ainda nesta fase da pesquisa, detectar as influências de Machado de Assis na obra de Graciliano Ramos, bem como o seu esforço para livrar-se de tal influência, para tornar-se também um “Poeta Forte”. Discutem-se ainda os conceitos de *estilo* e *escritura*, à luz das ideias de Roland Barthes, em **O grau zero da escritura** (1953), e Mário de Andrade, em “**O Artista e o Artesão**”. In: **O Baile das quatro artes**.(1975). Desse modo, a pesquisa **Graciliano Ramos: Formação Intelectual, Literária e Campo de Conflito da Escritura em S. Bernardo** encontra-se dividida em três capítulos: **O Brasil na primeira metade do século XX**, **A paratopia em Graciliano Ramos** e **A Angústia da Influência em Graciliano Ramos**. Há, ainda, em anexo, um artigo de minha autoria intitulado “**Aspectos Semióticos em S. Bernardo**”, que procura destacar na obra de Graciliano Ramos as relações semióticas dentro da crítica literária; e uma “**Breve História da Estética**”, extraída de uma página da Internet, de autoria de Carlos Fontes. Essa divisão da pesquisa em três capítulos permite a construção de um mapa que evidencia os deslocamentos de Graciliano Ramos na formação de sua trajetória intelectual e artística, a qual o coloca entre os maiores escritores da Literatura Brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: *campo literário, contexto, paratopia, influência, escritura, estilo.*

ABSTRACT

During development a research on the intellectual and literary training Graciliano Ramos becomes necessary to resort to existing Fortune Criticism about the author of **S. Bernard**, in order to identify in advance your career as a player. It is therefore necessary to make a historical survey of the major events that marked the first half of The Twentieth Century, especially in Brazil. It is evident that the route taken by the writer from Alagoas, as well as his favorite readings, while trying to mark the places where he lived and the people with whom he consorted. For this reason, it is proposed in this research, an investigation of this trajectory of Graciliano Ramos under categories such as *literary field*, by Pierre Bourdieu in **The Rules of Art** (1996); *paratopia and context* by Maingueneau Dominique in **The context of literary work** (1995), the purpose to discuss the formation process of the writer, using as a support of his works **Linhas Tortas** (1962), **Memories of Prison** (1953) and **Childhood** (1945). Although, this research intends to discussion about the concepts of *influence* and *dis-reading* by the light of Harold Bloom, by, respectively, **The Anguish of the works of Influence** (1991) and **A Map of Dis-Reading** (*sd*), with the support works by Graciliano **Distress** (1936), **S. Bernardo** (1934) and **Memories of Prison** (1953). The proposal is Even at this stage of the research, to detect the influences of Machado's work Graciliano Ramos, as well as his effort to rid himself of that influence, to also become a Strong Poet. It is also discussed the concepts of *style* and *writing* by the light of Roland Barthes, in **The zero degree of writing** (1953), and Mario de Andrade, in **"The Artist and Craftsman." In: The party of the four arts.** (1975). In this way, research **Graciliano Ramos: intellectual, literary training and Field of Conflict of Scripture in St. Bernard** is divided into three chapters: **Brazil in the first half of the Twentieth Century and the paratopia in Graciliano Ramos and The Distress of Influence by Graciliano Ramos.** There is also in the Annex an article of my authorship entitled **"Semiotic Aspects in St. Bernard"**, which tries to highlight the work of Graciliano Ramos relations inside the semiotic literary criticism, and **"a Brief History of Aesthetics"**, taken from a Web page, written by Carlos Fontes. This division permits the construction of a map that evidences the displacement of Graciliano Ramos in the formation of his intellectual and artistic, which ranks him among the greatest writers of Brazilian Literature.

KEYWORDS: the literary field, context, paratopia, influence, writing style.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – O BRASIL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	13
1.1. Contexto Histórico e Literário para compreender a obra de Graciliano Ramos	21
1.2. Contexto literário, artístico e intelectual: a construção do escritor Graciliano Ramos	25
CAPÍTULO II – A PARATOPIA EM GRACILIANO RAMOS	34
2.1. Graciliano Ramos e alguns conflitos do campo literário	39
2.1.1. <i>Uma trajetória nas tensões com o campo literário</i>	39
CAPÍTULO III – A ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA EM GRACILIANO RAMOS	52
3.1. Em busca de um mapa da desleitura	68
3.1.1. <i>Bloom mapeia o território</i>	68
3.1.2. <i>O Mapa</i>	76
3.1.3. <i>Usando o mapa</i>	79
3.1.4. <i>Graciliano Ramos e a influência de seus precursores</i>	80
3.2. Algumas questões de estilo	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
FONTES E BIBLIOGRAFIA	112
ANEXOS	118

INTRODUÇÃO

Segundo o ensaísta Osman Lins (1924-1978), em sua obra **Lima Barreto e o espaço romanesco** (1973), há, entre os elementos de uma narrativa, uma relação indissociável, um enlaçamento capaz de realizar projeções de uns sobre os outros. O autor adverte, porém, que, de uma maneira artificial, existe a possibilidade de isolamento de um dos aspectos da narrativa, a fim de que se desenvolva um estudo sobre ele. Ainda que o estudo acerca de um dos elementos de uma narrativa atenha-se a um universo romanesco, vale destacar que as influências biográficas dos autores se fazem presentes em suas obras.

É nesse sentido que se desenvolve esta pesquisa sobre a formação intelectual e literária de Graciliano Ramos e de possíveis projeções da postura do autor no romance **S. Bernardo** (1934). A partir de aspectos da linguagem e do estilo, que podem ser detectados no romance, é possível estabelecer uma relação entre personagens e espaço e, por conseguinte, discutir possíveis influências recebidas pelo autor.

É necessário que se proceda ao exame, no romance, de algumas categorias, como contexto, campo literário, influência e desleitura, para discutir a presença de influências da tradição literária. Torna-se, pois, imperativo que seja analisada a linguagem do autor. Sua escolha vocabular, além da construção frasal singular, são pistas que nos fornecem, em um primeiro momento, as leituras realizadas pelo autor.

Utilizaremos a obra **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade** (2001), de Dominique Maingueneau, como referencial teórico para que possamos compreender como o contexto social e intelectual em que vive ou viveu certo escritor será sempre importante para a construção de sua obra. No caso do escritor Graciliano Ramos, objeto de investigação desta pesquisa, não menos importante será a contribuição teórica de Marly Rodrigues, que nos traçará um painel do cenário social, político e econômico brasileiro das primeiras décadas do século XX. Somente a partir da proposta de uma demarcação clara dos limites em que se encontram o autor, o escritor e o romancista, é que se pode desenvolver um estudo pertinente do romance **S. Bernardo**, tendo em vista as diferenças entre as categorias citadas.

É, pois, nessa perspectiva, que nos propomos a investigar a formação intelectual e literária de Graciliano Ramos, além de aprofundar os desdobramentos de sua escrita numa tentativa de interpretá-los, principalmente, através da personagem Paulo Honório e dos processos de narração, como se este representasse um alterego do autor.

A pesquisa será, portanto, dividida em três partes, no intuito de melhor examinar, na obra do escritor alagoano, as categorias propostas. No primeiro capítulo, serão analisadas as relações entre os fatos que marcaram o século XX, em sua primeira metade, especificamente no Brasil, e a obra de Graciliano Ramos. Para que se alcance tal objetivo, a contribuição de Marly Rodrigues e Mário de Andrade (1893 – 1945), este considerado o Papa do Modernismo Brasileiro, a partir de sua obra crítica **Aspectos da Literatura Brasileira** (s.d.), será eminente, pois o escritor paulistano consegue, com maestria, traçar um painel das relações entre os artistas e os movimentos por eles executados, no sentido de transformar não somente a arte, mas a própria realidade brasileira. Escritor engajado que foi, Graciliano Ramos não podia deixar de colocar em suas obras suas impressões sobre sua contemporaneidade. Valeremos, ainda, neste capítulo, das análises de Eric Hobsbawm (1917 –) e René Rémond (1918 – 2007), respectivamente, através das obras **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991** (1995) e **O século XX: de 1914 aos nossos dias** (2005), como apoio teórico para que possamos estabelecer uma relação entre o panorama mundial dos anos em que Graciliano Ramos produziu seus escritos e o seu esforço para se firmar como escritor, sem deixar de considerar a trajetória do homem Graciliano Ramos. Nesta perspectiva, serão ainda de fundamental relevância as considerações sobre o autor que sua filha Clara Ramos nos apresenta, através de seu estudo **Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra** (1979). Dos romances do autor, destacaremos, neste capítulo, **Linhas Tortas: obra póstuma** (1994) e **Memórias do Cárcere** (1994) devido a sua pertinência no que tange aos conflitos sociais e políticos que marcaram o século XX. Ainda neste capítulo, com as ideias de Dominique Maingueneau, descreveremos o itinerário de formação de Graciliano Ramos, a partir do contexto literário, artístico e intelectual, do qual fez parte.

No segundo capítulo desta pesquisa, ainda à luz de Dominique Maingueneau, será exposta a noção de paratopia, anteriormente proposta por Pierre Bourdieu (1930 – 2002), a fim de que sejam discutidas as tensões do campo literário. É importante que se considere que os limites de localização dentro de um campo literário não podem ser considerados como espaços geográficos específicos. O que se considera, na verdade, são as tensões geradas pelas disputas no meio literário.

Para finalizar este capítulo, será importante a contribuição de Pierre Bourdieu, através de **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário** (1996), para que possamos compreender alguns conflitos de Graciliano Ramos no *campo literário*. Não menos importante será a contribuição de Antônio Cândido para que possamos compreender as relações de pertinência entre a Literatura e a Sociedade.

O terceiro e último capítulo desta pesquisa dedicará especial atenção à categoria Influência, através dos estudos de Harold Bloom (1930 –). De início, será utilizada sua obra **A Angústia da Influência: uma teoria da poesia** (1991) a fim de discutir como Graciliano Ramos conviveu com a influência recebida de nossa herança cultural e, em especial, dos autores que escolheu como seus preferidos. Ainda neste capítulo será considerada outra obra de Harold Bloom – **Um Mapa da Desleitura** (s.d.) – para que possamos perceber como Graciliano Ramos conseguiu se libertar de suas influências para, ao construir um estilo próprio, tornar-se um dos maiores expoentes da Literatura Brasileira. A noção de estilo e escritura será, por fim, utilizada, neste capítulo final, à luz de reflexões de Roland Barthes e Mário de Andrade, para que se comprove a singularidade de Graciliano Ramos enquanto escritor, bem como sua pertinência ao Realismo Concentracionário proposto por Luiz Costa Lima.

Procurarei utilizar, para o desenvolvimento deste trabalho, uma pesquisa qualitativa, de natureza analítica, descritiva e comparativa, que permita uma outra visão da obra de Graciliano Ramos. O recorte eleito para esta pesquisa é o romance **S. Bernardo**. Serão analisadas algumas categorias teóricas que servirão de suporte para o desenvolvimento da pesquisa, como: contexto, campo literário, campo intelectual, leitor, autor, escrita, escritura, espaço, influência, entre outras, utilizando como referencial teórico, principalmente, as obras **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade** (2001), de Dominique Maingueneau; **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário** (1996), de Pierre Bourdieu; **A Angústia da Influência: uma teoria da poesia** (1991) e **Um Mapa da Desleitura** (s.d.), ambas de Harold Bloom.

Destaco, por fim, que a divisão da presente dissertação em três capítulos – ou partes – tem por finalidade evidenciar os objetivos da pesquisa, propondo-se como geral – fazer um estudo sobre as categorias, através das quais se pretende detectar a formação intelectual e literária de Graciliano Ramos, bem como desdobramentos de sua participação no campo literário do século XX – e como específicos – estabelecer, através do estudo das principais obras de Graciliano Ramos, sua relação com o contexto histórico e literário de sua época, bem como os caminhos percorridos para livrar-se da influência de seus precursores, a fim de se estabelecer como um poeta forte; além de detectar a formação intelectual e literária de Graciliano Ramos, a partir de outros escritos do autor, como cartas, crônicas, entrevistas, depoimentos, artigos.

CAPÍTULO I – O BRASIL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

É imprescindível que recorramos à descrição de alguns fatos políticos e sociais que ocorreram, no Brasil, no início do século XX, para que possamos ter uma compreensão do contexto histórico presenciado e vivido por Graciliano Ramos. É importante salientar que, já na década de 1910, o escritor alagoano passa um período a trabalhar no Rio de Janeiro, então capital da República, lugar onde se desenvolveram muitos embates políticos que levaram o Brasil a vivenciar momentos de extrema convulsão social.

Datam desta época a Revolta da Chibata, o levante dos 18 do Forte de Copacabana e a recorrência do Governo Federal ao Estado de Sítio. A Europa, por sua vez, presencia os horrores da Primeira Guerra Mundial e a ascensão do Bolchevismo na Rússia.

A crítica é unânime ao considerar Graciliano Ramos um escritor atento aos fatos de sua época, o que nos faz destacar a importância da postura crítica e ideológica do artista para que possamos compreender os espaços por onde transitou, no intuito de se estabelecer em um *campo artístico e literário*. Dotado de uma hombridade ímpar, Graciliano Ramos não se furtou de posicionar-se em defesa de uma sociedade que pudesse atender às demandas das classes menos favorecidas.

É necessário, pois, que compreendamos que os fatos que marcaram o século XX, principalmente na Europa, e que levaram a Eric Hobsbawm designá-lo de a *Era dos Extremos* não tornaram o Brasil nem os demais países latino-americanos imunes de suas consequências. É certo que alguns desses acontecimentos passaram ao largo do nosso país, mas o ideal de progresso que caracterizava o mundo ocidental do século XX encontrou seus ecos por aqui.

No Brasil, desde a Proclamação da República, em 1889, tentava-se construir um ideal de nação. Essa busca, aliás, já advinha da Independência, quando escritores e intelectuais tentavam delinear qual seria a nossa concepção de nacionalidade.

O nosso país, desde os primeiros anos da República, vivia sob a influência de oligarquias locais que procuravam intervir na estrutura governamental federal, com o intuito de manter a força do poder regional. Isso fazia com que sempre se lançasse à Presidência da República um só candidato, com possibilidade real de vitória eleitoral.

Ao final do ano de 1910, porém, a República começava a presenciar uma crise de representação. As eleições desse ano foram marcadas pela disputa entre dois candidatos: Rui Barbosa, apoiado pela oligarquia paulista e Hermes da Fonseca, indicado por Pinheiro Machado, líder político gaúcho. A Campanha Civilista – que se apresentava à opinião pública como uma polaridade entre militares e civis, mas que, na verdade, segundo Marly Rodrigues,

não passava da “manifestação da oposição de grupos regionais”¹ – defende com rigor os princípios democráticos.

Apesar de ter vencido as eleições, o governo de Hermes da Fonseca, por não contar com o apoio da oligarquia paulista na Câmara Federal, teve de recorrer por quase todo o mandato ao estado de sítio. Além disso, realizou intervenções militares em vários estados para garantir o governo das facções políticas que o apoiavam.

Por outro lado, mesmo tendo sido derrotado no pleito, o discurso de Rui Barbosa dava a tônica do pensamento que iria reger a sociedade brasileira na década seguinte. O Águia de Haia, além de criticar a forma viciada do nosso sistema republicano, defendendo o voto secreto, procurou relacionar sua candidatura ao “renascimento do povo na democracia” e ao “renascimento de nossa nacionalidade”, para utilizarmos as palavras e os destaques de Marly Rodrigues.

O pensamento de Rui Barbosa era, na verdade, fruto do sentimento de mudanças que o país alimentava desde o século XIX, ainda sob influência dos ideais da Revolução Francesa, aliado à sensação de liberdade que marcava, na Europa, a *Belle Époque*. Para o ensaísta Gilberto de Mello Kujawski,

(...) aquela igualdade jurídica fundada pela Revolução Francesa e até então só vivida como abstração é conquistada de fato não só no plano econômico, como em dimensão total. A democracia deixa de ser mera expectativa de direito para se concretizar na realidade. E a soberania do indivíduo, praticada somente nos Estados Unidos, beneficia também o homem europeu, que se propunha como modelo para toda a humanidade civilizada. (...) ²

Nesse sentido, o Brasil entra no século XX com uma sede insaciável de mudanças, na tentativa de colocar o país ao lado das grandes nações civilizadas. Para boa parte de nossas elites e dos nossos intelectuais

(...) O progresso e a civilização, pensavam, precisavam definitivamente deitar raízes no país, para que fossem superados a indolência e o analfabetismo, substituídos os hábitos herdados do passado rural, por outros, urbanos, baseados na posição econômica dos indivíduos e para que os sertões despovoados fossem ocupados e prosperassem como o litoral. Além disso, começaram a perceber que havia uma grande distância entre o povo, as elites, o governo e os intelectuais, cabendo aproximá-los e modernizar as estruturas do Estado. ³

¹ RODRIGUES, Marly. **O Brasil na década de 1910: a fábrica e a rua, dois palcos de luta**. São Paulo: Ática, 1997. (Série Princípios) p.21.

² KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **A Crise do Século XX**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série Temas, volume 7, modernidade). p. 8

³RODRIGUES, Marly. *Op. Cit.* p.24.

A ordem do dia, para a década de 1910, passa a ser, então, a reconstrução da nacionalidade brasileira. Dos dois tipos de nacionalismo que se fazem presentes, destaca-se o defendido por Olavo Bilac, o qual pregava que se deveria promover a instrução e o serviço militar obrigatório. Instalou, pois, em 1916, no Rio de Janeiro, a Liga de Defesa Nacional. Em São Paulo, os ideais nacionalistas foram desenvolvidos em torno do Centro Nacionalista, criado em 1915.

Essa busca por uma identidade nacional, a qual já se dava desde o Romantismo, torna-se a marca do incipiente movimento modernista no Brasil. Mário de Andrade (1893-1945), no início da conferência “O Movimento Modernista”, vai além ao afirmar que

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional.⁴

Como o país passava por uma crescente urbanização, procurou-se desenvolver a escola profissionalizante para atender à demanda de mão-de-obra especializada. Essas escolas eram públicas e instaladas em bairros operários. Já os filhos das classes dirigentes eram educados em escolas particulares. A década de 1910 apresenta algumas inovações no modelo educacional brasileiro. Procura-se abolir a palmatória em favor de outros métodos. Procurava-se desenvolver a prática esportiva para ambos os sexos. A formação de um caráter firme era o objetivo perseguido pelas escolas. Disseminava-se o sentimento cívico e o sentimento patriótico.

Os políticos e os intelectuais passaram a vender a ideia de que, no futuro, os males do Brasil seriam dizimados. As artes desempenharam um papel importante na disseminação desse ideário nacionalista, apoiado no cientificismo que tomava conta do mundo ocidental, conforme Marly Rodrigues:

(...) Na literatura, que muitas vezes atingia o grande público via folhetins publicados nos jornais de grande circulação, obras como as de Euclides da Cunha e Lima

⁴ ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, s.d. – p. 231.

Barreto expressavam o esforço para desvendar e denunciar a situação brasileira e valorizavam a cultura de segmentos sociais preteridos. Como explicita Sevcenko (1983), a literatura tornou-se uma vertente da militância nacionalista; (...) ⁵

O conhecimento de nossa realidade no intuito de se preparar o futuro da nação era a meta dos intelectuais. Necessitava-se também que se definisse que tipo étnico seria o nosso representante.

No ano de 1913, já se apresenta um Brasil com uma industrialização em progresso. A nossa economia, porém, ainda dependia da agricultura, em especial, da produção e comercialização do café. Foi em torno dessas regiões cafeeiras, as quais mantinham contato direto com o comércio exterior, que os nossos centros industriais passaram a se concentrar e, por conseguinte, se desenvolver.

A Primeira Guerra, de certa forma, ajudou o nosso desenvolvimento industrial, uma vez que a mão-de-obra europeia estava sendo utilizada para atender às demandas do conflito.

A industrialização do país fez com que as duas classes sociais decorrentes de tal processo, industriais e operários, se tornassem os principais atores dos embates sociais que se desenrolaram durante toda a década. A mão-de-obra imigrante que, de início, se destinava à agricultura, terminou, pelo menos em parte, engrossando a massa urbana de mão-de-obra, a qual se compunha, desde o final do século XIX, de brasileiros órfãos ou provenientes do campo.

Todo esse processo de industrialização, aliado ao de urbanização, levou ao desenvolvimento de uma cultura urbana. Os espaços públicos passam a registrar as emoções provenientes da velocidade e de outras maravilhas que o progresso proporciona. A segregação social, porém, se acentua. A produção da cultura de massa fez com que se perdessem grande parte das manifestações culturais de negros e operários, os quais eram vistos pelas elites como um conjunto da sociedade que necessitava de adequação à vida dos grandes centros urbanos modernos. Para isso deveriam ser educados, pois seus hábitos de higiene é que eram os responsáveis pelas infecções e epidemias que se alastravam pelas cidades. Além disso, defendia-se que havia, entre os pobres, uma natural predisposição para o crime.

A saída encontrada pelos industriais para manterem sob vigilância seus empregados foi a criação das Vilas Operárias. Ali os operários gozavam de moradia, escola, creche e recreação esportiva. Ainda que propiciassem uma melhoria na qualidade de vida dos

⁵ RODRIGUES, Marly. *Op. Cit.* p.32

operários, os fins dessa iniciativa eram voltados para o favorecimento da classe patronal. Os operários, de fato, passaram a viver melhor nas Vilas, porém

(...) Nelas, em nome do legítimo direito de bem morar, com condições de higiene, acomodação e conforto, os trabalhadores e suas famílias eram submetidos a regras disciplinares que afetavam o livre exercício de seus hábitos cotidianos, entre os quais a vivência comunitária, cada vez mais reduzida em favor da vida familiar, reclusa entre as paredes das unidades de moradia e submetida ao controle moral imposto por regras de conduta pública.⁶

O intuito dessas vilas, na verdade, não era a defesa dos direitos dos trabalhadores, mas sim o enquadramento destes nas exigências de produção. A conduta dos operários, porém, era obedecer às regras apenas dentro das vilas. Fora delas, os operários tentavam desenvolver atividades que valorizassem sua cultura. A defesa dos direitos dos operários era um dos objetivos das Associações Culturais que os congregavam.

A mão-de-obra imigrante já se fazia perceber nas indústrias ao longo da década de 1910. As fábricas ainda se utilizavam do trabalho das mulheres e crianças, as quais, apesar de se submeterem às duras condições de trabalho dos homens, recebiam salários bem menores. Os trabalhadores eram submetidos a uma jornada diária de doze horas de trabalho. A Primeira Guerra Mundial provocou achatamento salarial e desemprego em massa. As condições de vida dos trabalhadores, que já eram precárias, pioraram. Várias manifestações marcaram o movimento operário, mas suas reivindicações eram tratadas como caso de polícia. Mesmo assim, os políticos e empresários acabaram por acatar algumas leis que visavam à proteção do trabalhador. É certo que havia uma desproporcional diferença entre a aceitação das leis e a repressão aos movimentos operários. Enquanto aquela ocorria lentamente, esta vinha “a galope”.

Acusados de trazerem ideias estranhas à índole do trabalhador brasileiro, muitos imigrantes foram, ao final da década de 1910, expulsos do país. Tentava-se imputar à opinião pública uma postura xenófoba. O nacionalismo de então ganhava forças e a repressão se acentuava.

O Brasil entra na década de 1920 com os mesmos sentimentos de insegurança, medo e esperança que dominavam o planeta, em decorrência dos efeitos da Primeira Guerra Mundial. O fim do conflito, porém, marca o início de uma nova época – o Modernismo.

⁶ RODRIGUES, Marly. *Op. Cit.* p.50.

Sua eclosão, no Brasil, tem a Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, considerada como marco do movimento pelos manuais de literatura. Não se pode, porém, esquecer que a Semana deve ser vista como a culminância de uma proposta artística inovadora e de um estado de espírito entusiasta de parte dos intelectuais paulistas, que já tomavam conta do país desde a década anterior. Mário de Andrade reconhece que a ousadia de alguns “iluminados” foi contaminando paulatinamente os outros até se chegar à Semana quando assume que

O meu mérito de participante é mérito alheio: fui encorajado, fui enceguecido pelo entusiasmo dos outros. (...) O entusiasmo dos outros me embebedava, não o meu. Por mim, teria cedido. Digo que teria cedido, mas apenas nessa apresentação espetacular que foi a Semana de Arte Moderna. Com ou sem ela, minha vida intelectual seria o que tem sido.

A Semana marca uma data, isso é inegável. Mas o certo é que a pre-consciência(sic) primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no... sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas. De primeiro foi um fenômeno (sic) estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. Com efeito: educados na plástica “histórica”, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam o “Homem Amarelo”, a “Estudante Russa”, a “Mulher de Cabelos Verdes”. E a esse mesmo “Homem Amarelo” de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Eramos (sic) assim.⁷

É marcante e polêmica a chegada ao Brasil das vanguardas europeias, as quais procuram fundir a arte com técnica. É a velha luta em torno da união entre engenho e arte. A utilização das teorias científicas e da tecnologia pela arte fez com que, além de uma nova perspectiva estética, fossem delineados novos modelos de consumo. Nesse sentido, o modelo norte-americano passa, paulatinamente, a substituir, como paradigma, o modelo europeu. O modelo de mulher moderna também parte dos Estados Unidos. A sociedade ocidental, enfim, está em plena transformação, seja de cunho econômico, seja de cunho político-cultural.

⁷ ANDRADE, Mário. *Op.cit.* p.232



Foto 01

Foto 02

Os ideais nacionalistas que haviam sido plantados na década anterior assumiam, agora, uma importância maior, principalmente em razão da drástica crise por que os países europeus passavam, em razão da Guerra.

O Brasil se encontra às voltas com que tipo de nacionalismo optar para a regeneração da nossa nacionalidade. Dois padrões de nacionalismo se apresentam: o de Olavo Bilac, que buscava no civilismo e no militarismo a ordem, a disciplina e a coesão necessárias à ampliação da democracia; do outro lado, o nacionalismo defendido pelos católicos que prezavam pela legalidade, pela autoridade e pela ordem.

A economia brasileira, por sua vez, na década de 1920, se encontra sob a predominância do capital norte-americano. O café, porém, continuava sendo a base de nossa economia.

Do ponto de vista literário, encontra-se em gestação o poema que será considerado a profissão de fé do modernismo. Mário de Andrade esforça-se, mas os versos modernistas teimam em se esconder.

Eu passara o ano de 1920 sem fazer poesia mais. Tinha cadernos e cadernos de coisas parnasianas e algumas timidamente simbolistas, mas tudo acabara por me desagradar. Na minha leitura desarvorada, já conhecia até alguns futuristas de última hora, mas só então descobrira Verhaeren. E fôra o deslumbramento. Levado em principal pelas “Villes Tentaculaires”, concebi imediatamente fazer um livro de poesias “modernas”, em verso-livre, sobre a minha cidade. Tentei, não veio nada que me interessasse. Tentei mais, e nada. Os meses passavam numa angústia, numa insuficiência feroz. Será que a poesia tinha se acabado em mim?... E eu me acordava insofrido.⁸

⁸ ANDRADE, Mário. *Op.cit.* p.233

É de uma obra do amigo escultor Brecheret (1894-1955) que se deu o *insight*, conforme relata o grande teórico do movimento: “Foi quando Brecheret me concedeu passar em bronze um gesso dele que eu gostava, uma “Cabeça de Cristo” (...)”⁹

A chegada da obra à casa do escritor despertou a curiosidade de toda a família, provocando insultos e discussão, o que deixou furioso o poeta, fazendo-o retirar-se para o seu quarto. Sobre esse episódio, reporta-se Mário de Andrade em sua Conferência:

Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espaiar um bocado, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos chofêres de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indesejado. Não sei o que me deu. Fui até a escrivania, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, “Paulicéia Desvairada”. O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana estava jogado no papel um canto bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte deu num livro.¹⁰

A herética escultura torna-se o estopim para o livro que abrirá o caminho da nova arte brasileira, na qual em breve se destacará Graciliano Ramos, ainda que em uma fase mais sóbria e fundamentada do movimento modernista.

Do ponto de vista político, os movimentos operários, que se haviam iniciado na década anterior e que tinham conseguido algum êxito, buscavam ampliar, através do anarcossindicalismo suas conquistas. É nessa década que vão ocorrer inúmeras manifestações sociais das mais diversas naturezas. Funda-se, em 1922, o Partido Comunista. No mesmo ano, em São Paulo, é realizada a Semana de Arte Moderna, marco inicial do Modernismo no Brasil. Ainda em 1922, eclode o primeiro movimento tenentista – a revolta dos 18 do Forte de Copacabana – que foi vinculado pelo então Presidente Epitácio Pessoa ao bolchevismo. Dois anos mais tarde, já no governo de Artur Bernardes, eclode mais um movimento tenentista, liderado por Isidoro Dias Lopes e Miguel Costa.

Os revolucionários paulistas foram, depois de vinte e dois dias de resistência, obrigados a deixar São Paulo em direção ao Paraná. Como havia outros levantes em outras partes do país

⁹ ANDRADE, Mário. *Op.cit.* p.233

¹⁰ ANDRADE, Mário. *Op.cit.* p.234.

A retirada dos revolucionários de São Paulo foi acompanhada por tropas legalistas mas, apesar disso, os tenentes foram recebidos com festas em algumas cidades, como Assis. Outra tropa do Exército, composta de 10 mil homens chefiados pelo general Rondon, procuraria evitar o encontro entre os rebeldes paulistas e gaúchos, o que acabaria por ocorrer em abril de 1925, momento em que a Divisão Rio Grande e a Divisão São Paulo formaram a Coluna Prestes-Miguel Costa.¹¹

A Coluna Prestes, na verdade, percorreu mais de vinte e cinco mil quilômetros pelo interior do Brasil. Durante a marcha, realizava comícios, queimava livros de impostos e enfrentava as forças legalistas. O seu programa liberal e antioligárquico pode ser considerado a base para a queda da República Velha, que ocorreu com a Revolução de 30, a qual levou Getúlio Vargas ao poder.

1.1. Contexto Histórico e Literário para compreender a obra de Graciliano Ramos

E Então Que Que reis?...¹²

Fiz ranger as folhas de jornal
abrindo-lhes as pálpebras piscantes.
E logo
de cada fronteira distante
subiu um cheiro de pólvora
perseguindo-me até em casa.
Nestes últimos vinte anos
nada de novo há
no rugir das tempestades.

Não estamos alegres,
é certo,
mas também por que razão
haveríamos de ficar tristes?
O mar da história
é agitado.
As ameaças
e as guerras
havemos de atravessá-las,
rompê-las ao meio,
cortando-as
como uma quilha corta
as ondas.

¹¹ RODRIGUES, Marly. *Op. Cit.* p.55.

¹² GUERRA, Carrera E. (trad). "**Maiakóvski-Antologia Poética**". Max Limonad: 1987.

A indagação, que intitula esse poema do grande escritor russo Maiakovski (1893 – 1930), pode nos dar a tônica dos primeiros anos do século XX. Um século de incertezas, conflitos ideológicos, crises econômicas de grandes proporções e consequências além de, principalmente, Grandes Guerras, a marca singular desse período, usando-se propositadamente o termo no plural, uma vez que a primeira foi assim denominada até que a humanidade testemunhasse as atrocidades do Holocausto judeu provocado pelos nazistas.

É nesse período repleto de contradições que Graciliano Ramos começa a ter consciência de mundo e a produzir seus primeiros escritos.

Durante as duas primeiras décadas do século XX, Graciliano Ramos, cuja obra é nosso objeto de estudo, escreve suas primeiras linhas. Aos doze anos, publica em *O Dilúculo*, um periódico infantil fundado e dirigido por ele, o conto

O Pequeno Pedinte
 Tinha oito anos!
 A pobrezinha da criança sem pai nem mãe, que vagava pelas ruas da cidade pedindo esmola aos transeuntes caridosos, tinha oito anos.
 Oh! Não ter um seio de mãe para afogar o pranto que existe no seu coração!
 Pobre pequeno mendigo!
 Quantas noites não passara dormindo pelas calçadas exposto ao frio e à chuva, sem o abrigo do teto!
 Quantas vergonhas não passara quando, ao estender a pequenina mão, só recebia a indiferença e o motejo!
 Oh! Encontram-se muitos corações brutos e insensíveis!
 É do mingó.
 O pequeno está à porta da igreja, pedindo, com o coração amargurado, que lhe dêem uma esmola pelo amor de Deus.
 Diversos indivíduos demoram-se para depositar uma pequena moeda na mão que se lhes está estendida.
 Terminada a missa, volta quase alegre, porque sabe que naquele dia não passará fome.
 Depois vêm (sic) os dias, os meses, os anos, cresce e passa a vida, enfim, sem tragar outro pão a não ser o negro pão amassado com o fel da caridade fingida.¹³

O traço social que marcará a obra do escritor já se faz presente no pequeno conto em que o futuro autor de **S. Bernardo** também se aventura a desvendar a alma humana. Sente empatia pelo sofrimento dos mais necessitados e já expressa metaforicamente sua revolta contra as desigualdades, como se observa na expressão “*o negro pão amassado com o fel da caridade fingida*”.

Aos dezessete anos, é incluído no rol dos jovens alagoanos que se destacam em matéria de poesia. Numa entrevista ao *Jornal de Alagoas*, o escritor confessa ter escrito sonetos para obter ritmo, ainda que seu maior interesse seja pela prosa.

¹³ Fonte: www.geocities.com

No ano em que eclode a Primeira Guerra, Graciliano Ramos resolve estabelecer-se no Rio de Janeiro. Na Capital da República, passa a trabalhar como revisor de jornais. Escreve como colaborador para o jornal de Paraíba do Sul, assinando R.O., de onde se extrai a seguinte consideração a respeito da crítica

Escrevi há tempos em dois jornais hebdomadários que se publicavam por aí além. Eu trabalhava por necessidade. Aliás não me sujeitaria talvez a pertencer a duas folhas que pensavam (ou diziam pensar, o que vem a ser o mesmo) de maneira inteiramente diversa. Uma elogiava tudo incondicionalmente. Outra fazia uma oposição sistemática a todas as coisas. Com um bocado de diplomacia, conseguia eu sustentar-me de um e de outro lado. Equilibrava-me. Estava mais ou menos como os papagaios – se me soltava dos pés agarrava-me com o bico. Afinal estava trepado, o que já valia alguma coisa. Minha tarefa, em ambas as partes, era suavíssima. Fazia crítica, crítica de tudo – de modas, de cortes, de política, de letras, da vida alheia, etc. Coisa que me caísse debaixo da pena era coisa criticada. Toda a literatura de cordel que por aí aparecia era por mim louvada com exaltação ou impiedosamente escangalhada. Era um bom crítico.¹⁴

Ainda que, por esse período o escritor dedique-se a esse ofício, por sobrevivência, não deixará de sentir as angústias de sua época, embora um drama familiar se avizinha e o faça retornar a Palmeira dos Índios.

É notório que as primeiras décadas do século XX contrapõem-se entre o conforto industrial das classes dominantes e a miséria do proletariado. As condições para a revolução proletária prevista por Karl Marx (1818 – 1883), de certa forma, estão postas.

Mas, de fato, o que se pode chamar de século XX? Quando realmente esse século teve início? Como a América o recebeu? O que se passava no Brasil? Todas essas indagações não podem ser respondidas de uma só vez. Vários fatores impulsionaram o mundo para um paradoxal movimento de valorização do regional aliado à busca de uma política universal, que desembocaria, ao final do século, no neoliberalismo.

Observa-se, na trajetória de vida de Graciliano Ramos, uma propensão a materializar o que Naisbitt (1929 -) chamará no final do século XX de “paradoxo global”: uma via de mão dupla, na qual na medida em que se aprofunda o processo de globalização, as pessoas voltam-se para a melhoria das condições de vida em sua comunidade local.

Quando morador de Palmeira dos Índios, Graciliano Ramos acompanha os fatos que marcam o mundo

¹⁴ RAMOS, Graciliano. **Linhas Tortas: obra póstuma**. 16. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994. P.34

No balcão, Graciliano lê os jornais, acompanha, em 1917, o noticiário da revolução Soviética. Torce para que a experiência russa dure pelo menos um mês. Vencido o prazo, passa a pedir outro, dois meses, três meses mais. Sua participação política limita-se à teoria dos livros, a essa expectativa da reviravolta socialista nos Urais. Se o novo regime lá se eterniza, não o deve, certamente, à silenciosa torcida da Loja Sincera.¹⁵

Por outro lado, quando prefeito do mesmo município, o então comerciante da Loja Sincera fará sua opção pelo munícipe mais humilde, defendendo, na prática, a igualdade de direitos. Sua opção desagradará à estrutura feudal ainda vigente no sertão nordestino, mas Graciliano não recua. Exerce um mandato curto, porém honesto. Estabelece para o município um novo Código de Posturas e torna-se famoso por seus relatórios detalhados e bem escritos. Pode-se ainda destacar que

O terrapleno da lagoa e a estrada de rodagem para Palmeira de Fora, obras maiores de sua administração, são realizações de que o prefeito irá orgulhar-se por toda a vida. Ele também equilibra o orçamento do município; procede à limpeza da cidade; constrói um matadouro para o gado de pequeno porte, anteriormente abatido na via pública; instala o primeiro posto de higiene e saúde a funcionar no interior do Estado com recursos locais; reforma o ensino, dota a instrução primária de novas unidades escolares – e não só aumenta os salários dos professores como as matrículas e a frequência às aulas.¹⁶

A conduta de Graciliano diante da vida pública, bem como o conjunto de sua obra nos leva a concordar com Eric Hobsbawm, ao afirmar que todos nós somos parte do século XX e ele, por sua vez, é parte de nós. Não há como se imaginar o homem contemporâneo sem que se considerem as influências recebidas em decorrência de todas as transformações que se processaram no século passado. Da mesma forma, o século XX só pode ser concebido a partir de uma visão inovadora de homem. Valores morais e conduta são colocados em xeque. Uma nova ordem social passa a se impor, bem como movimentos que a ela se opõem.

Se o homem contemporâneo é a representação dos processos transformacionais do século XX, o que se dirá então daqueles que estiveram no centro dos conflitos? Daqueles que viram a morte no olho do inimigo? Daqueles que foram vitimados pela repressão dos governos totalitários? Que sequelas e experiências restaram? Que lição podemos extrair dessas dolorosas vivências?

Para Eric Hobsbawm, o século XX não teve início em 1901, como seria de, cronologicamente, se esperar. Nesse ano ainda se vivia sob a égide do liberalismo, cuja queda

¹⁵ RAMOS, Clara. **Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – (Coleção RETRATOS DO BRASIL – volume 134), 1979. P.45

¹⁶ RAMOS, Clara. *Op. Cit.* p.62

aliada à ascensão de ideologias extremistas é que vão dar início ao que o autor denomina de o Breve Século XX.

A eclosão da Primeira Guerra Mundial tornou-se, para Hobsbawm, o marco inicial do século XX. O historiador inglês vê o Breve Século XX como

(...) uma espécie de tríptico ou sanduíche histórico. A uma Era de Catástrofe, que se estendeu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, seguiram-se cerca de 25 ou trinta anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável. Retrospectivamente, podemos ver esse período como uma espécie de Era de Ouro, e assim ele foi visto quase imediatamente depois que acabou, no início da década de 1970. A última parte do século foi uma nova era de decomposição, incerteza e crise – e, com efeito, para grandes áreas do mundo, como a África, a ex-URSS e as partes anteriormente socialistas da Europa, de catástrofe. (...) ¹⁷

A Era da Catástrofe foi marcada por previsões apocalípticas. Para os europeus, a Primeira Guerra representaria o fim da humanidade. Na verdade, não o foi, mas, com certeza, representou o fim de um mundo. O que se entendia por paz antes de 1914 jamais teve a mesma acepção. O homem do entre guerras passou a viver constantemente sob a espada de Dâmocles. O medo de uma nova guerra fez com que, de certa forma, a conduta humana se pautasse no *carpe diem*. O presente era a única certeza plausível e palpável.

É nesse clima de incertezas que o mundo ocidental capitalista chegará à Grande Depressão e, por conseguinte, à Segunda Grande Guerra, a qual jamais terminou, uma vez que imediatamente se estabeleceu no mundo a famigerada Guerra Fria entre Oriente e Ocidente.

São exatamente as cinco primeiras décadas do século XX o interstício em que será analisado o objeto de estudo desta pesquisa. É nesse período que o Brasil e o mundo irão conhecer a obra de Graciliano Ramos (1892-1953).

1.2. Contexto literário, artístico e intelectual: a construção do escritor Graciliano Ramos

Segundo Dominique Maingueneau, a tarefa de *articular* uma obra em seu contexto leva fatalmente os analistas literários a seguirem uma das duas seguintes perspectivas: uma que se restringe à *história literária*, presa a jargões que pouco representam no que diz respeito à maneira com que determinado texto pode se fazer representante de uma mentalidade que

¹⁷ HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita; Revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.15.

marca certo período ou certos grupos; outra que, ao seguir uma orientação *estilística*, concebe a obra como um *corpus* passível de análise de sua inserção social somente algum tempo depois de sua publicação, visto que se fazem necessários avanços no que concerne à percepção do funcionamento dos textos.

Percebe-se, nesta última, uma visão predominantemente positivista, que exige certo afastamento temporal entre estudioso e objeto de pesquisa, para que se tenha uma análise mais racional, “isenta” de quaisquer motivações passionais ou ideológicas. Pergunta-se, entretanto, se é realmente possível tal distanciamento, quando se têm os escritores, de uma maneira geral, como sujeitos agentes das querelas político-sociais de seu tempo.

Ao tratar de Graciliano Ramos, não há como dissociá-lo do seu tempo. Desde a publicação de **S. Bernardo** (1934), obra que coloca em evidência as relações sociais e de trabalho que caracterizam o Nordeste brasileiro, mas também que, de forma universalizante, antecede a polaridade ideológica que será materializada através da construção do muro de Berlim, até a prisão sem acusação, motivo central da construção de **Memórias do Cárcere** (publicada postumamente), durante a Era Vargas.

É nesse sentido que recorremos a Dominique Maingueneau para discutirmos o caráter indissociável que há entre o texto e o seu contexto.

Caso nos prendamos ao século XX e, em especial, à sua primeira metade, período no qual se insere a obra de Graciliano Ramos e palco dos grandes conflitos que determinaram as relações de poder que se ainda mantêm, mesmo que com pequenas alterações de caráter mais pontual que sistemático, será possível perceber, dentro da evolução da análise da obra literária, pelo menos do ponto de vista histórico, três grandes correntes de pensamento: a filológica, oriunda do século XIX, a marxista e a estruturalista.

Dominique Maingueneau chama a atenção para o fato de que a tradição da história literária ocidental tende a vincular-se à pesquisa filológica, a qual defende que

(...) a obra pretensamente mostra ao mesmo tempo a individualidade do autor e o “Grande Século”. O estudo do texto vem fortalecer um saber histórico constituído independentemente dele. Ao fazer isso, supõe-se esteja resolvido o problema essencial: de que maneira um texto pode “resumir”, “refletir” uma época? (...) ¹⁸

Se optássemos por uma análise da obra de Graciliano, utilizando tal método, esbarraríamos inicialmente em uma divergência em relação ao próprio método, uma vez que

¹⁸ MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Tradução de Marina Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001. – (Coleção leitura e crítica) – p. 3

este pressupõe uma orfandade do texto. Como faríamos, por exemplo, para invocar a pertinência genérica de um texto como **S. Bernardo**, se sua estrutura nos remete de pronto para um romance? Isso poderia se manter se optássemos por um estudo de **Vidas Secas** (1938), texto que se encontra na linha tênue que separa o conto do romance. Além disso, seria preciso que, a todo instante, se fizesse a ponte entre texto e contexto histórico, na vã tentativa de resgate de realidades ditas perdidas.

Ora, se considerarmos que a universalidade de uma obra lhe confere também contemporaneidade, ou mais precisamente atualidade, as ditas realidades perdidas são perceptíveis em qualquer época. Leo Spitzer (1887 – 1960), citado por Dominique Maingueneau, “(...) não nega a utilidade das pesquisas minuciosas da história literária, mas, para ele, são elas apenas um trabalho preparatório ao que constitui o essencial: a apreensão de uma consciência criadora através da obra que a manifesta. (...)”¹⁹

Para o teórico literário austríaco, poder-se-ia extrair “o espírito do autor” a partir de sua obra, já que esta se concebe como uma totalidade orgânica. Para o estudioso, que teve de se refugiar na Turquia, em 1933, já por causa do nazismo, a crítica teria que captar o “étimo espiritual”. Seria, segundo o próprio Spitzer, partindo dos detalhes linguísticos presentes no texto, que se deveria ir em busca do espírito e da natureza do escritor, estendendo-se a busca para a identificação de um espírito de época. A novidade aqui é que o texto não se dissocia de seu contexto histórico, havendo uma estreita relação entre obra, sociedade e consciência do autor.

Já aqui seria, pois, possível fazer uma análise de **S. Bernardo**, uma vez que, já em seu primeiro capítulo, a metalinguagem, exposta pela personagem Paulo Honório, expressa não somente o eterno dilema do artista que se vê decidido a escrever um livro, mas vê-se às voltas com a chamada inspiração e com o método adotado para tal empreitada. Percebe-se, ainda, a força do poder econômico e a truculência coronelista nordestina, quando se pretende dividir a construção do texto entre as personagens que, para Paulo Honório, lhe devem obediência. É certo que essa concepção de Paulo Honório se pode apenas inferir, visto que a personagem não a expressa textualmente, mas a sugere, quando diz que “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. Dirigi-me a alguns amigos, e *quase todos*

¹⁹ MAINGUENEAU, Dominique. *Op. Cit.* p. 5

consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. (...)”
– (grifo nosso) ²⁰

No destaque, em itálico, percebem-se ambiguidade e ironia. A primeira quando não fica claro se os que não mostraram boa vontade se eximiram da empreitada ou tiveram que contribuir à força para a construção do texto. Já no que tange à ironia, o argumento de contribuição para as letras nacionais beira o cinismo, visto que a contribuição de Paulo Honório se aterá apenas a traçar o plano, a acrescentar alguns rudimentos de agricultura e pecuária e a assinar a obra.

Os enfoques linguísticos, e por que não dizer estilísticos, nos permitem atingir o cerne da linguagem do autor e de sua época, como bem sugere Spitzer, principalmente quando Paulo Honório, ainda no primeiro capítulo de **S. Bernardo**, mostra a evolução, ou melhor dizendo, a involução de sua ideia

Estive uma semana bastante animado, em conferências com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada Gazeta, mediante lambujem. Mas o otimismo levou água na fervura, compreendi que não nos entendíamos.

João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem.

Padre Silvestre recebeu-me friamente. Depois da revolução de Outubro, tornou-se uma fera, exige devassas rigorosas e castigos para os que não usaram lenços vermelhos. Torceu-me a cara. E éramos amigos. Patriota. Está direito: cada qual tem as suas manias. ²¹

É perceptível no fragmento acima a influência não somente do poder econômico, mas também da mídia na conquista do espaço que um artista obtém com sua obra. A escolha do vocabulário torna-se ponto de conflito entre as personagens Paulo Honório e João Nogueira. Apesar de sua postura coronelista, há naquele uma defesa dos princípios modernistas que buscam uma literatura mais próxima da linguagem coloquial.

Graciliano Ramos, magistralmente, faz uso dessas conquistas, sem perder de vista o padrão culto da linguagem, quando nos apresenta um Paulo Honório dialogando com o leitor, como na expressão “*Calculem*”, ou ainda em termos coloquiais como em “*o otimismo levou água na fervura*” e “*torceu-me a cara*”.

²⁰ RAMOS, Graciliano. **São Bernardo: posfácio de João Luiz Lafeté. Ilustrações de Darel**. 60. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. p. 5.

²¹ RAMOS, Graciliano. *Op. Cit.* p.p. 5 e 6.

Por fim, certo espírito da época se apresenta também de forma ambígua como já se vira anteriormente, pois a revolução de Outubro nos remete não somente à Revolução de 1930 no Brasil, que levou Getúlio Vargas ao poder, mas também à Revolução Russa de 1917, cujos dez dias que abalaram o mundo se deram nesse mesmo mês. Os lenços vermelhos representam, pois, tanto o ideário de 30 quanto o marxismo que começa a se espalhar pelo mundo.

É exatamente essa ambiguidade que nos vai permitir interpretar **S. Bernardo** também de acordo com a crítica marxista. Para esta, a literatura é vista como parte da “superestrutura” da sociedade, cujas obras devem ser consideradas a partir de uma realidade exterior, determinada pela luta de classes. Segundo G. Lukács (1885-1971), citado por Maingueneau, na página sete da obra já citada, a função da obra seria apenas a de representar as contradições do mundo histórico “real”. Por sua vez, as obras consideradas “realistas” seriam as que mais representariam tal perspectiva. Suas personagens expressariam, concomitantemente, individualidades e representações dos movimentos históricos.

Em **S. Bernardo**, encontraremos personagens-tipos, tais como o próprio protagonista Paulo Honório, representante de uma classe que chega ao poder através dos métodos capitalistas, utilizando por vezes a violência e o maquiavelismo para alcançar seus objetivos. O Padre Silvestre que, apesar de manter boas relações com os poderosos locais, se mostra revolucionário, dividido entre o dilema da Igreja enquanto instituição política e a opção cristã pelos pobres. Além de Madalena que, com suas contribuições à revista *O Cruzeiro*, coloca-se como uma mulher à frente de seu tempo.

A crítica marxista de Lukács, ao dar menor importância aos funcionamentos textuais, praticamente desconsiderando-os, recebe a contribuição de L. Goldmann (1913 - 1970), para quem o reflexo da realidade se mostraria através de uma consciência coletiva que se manifestaria somente depois que se levasse em conta a gênese das obras e as condições sociais que permitiram o seu surgimento. Vale lembrar que, para o primeiro, como cita Maingueneau

(...) os gêneros literários nela ocupam decerto um lugar importante, mas em função do tipo de “reflexo” da sociedade que implicam, não enquanto instituições da comunicação literária. O analista atravessa o texto como se seu conteúdo fosse transparente e unívoco, sendo o único sentido verdadeiro exterior à obra. ²²

²² MAINGUENEAU, Dominique. *Op. Cit.* p. 8

As restrições presentes tanto na abordagem filológica quanto na marxista forçaram o surgimento de uma “nova crítica” que tentava conciliar as abordagens divergentes, trazendo apenas como consenso a oposição à história literária que tem origem na filologia do século XIX. Como essa crítica se atém ao tema, ela acaba por se distanciar do estruturalismo, pois este se prende à chamada “imanência” do texto. Vale ressaltar que, como nos chama a atenção Dominique Maingueneau,

(...) Esse tipo de abordagem da obra literária é muitas vezes solidário de uma concepção “convencionalista” das relações entre o texto e o mundo; a literatura nele aparece como um engodo sutilmente organizado, um jogo de regras semióticas arbitrarias e inconscientes que teriam a capacidade de suscitar uma ilusão de realidade nos destinatários. Da mesma forma que uma língua é uma estrutura “arbitraria” que não é possível explicar a partir de considerações de ordem psicológica ou sociológica, a obra (e além dela, a literatura) seria um sistema regido por leis próprias. A história literária estaria portanto errada em buscar o sentido do texto *fora* do texto, na consciência criadora ou no entorno histórico.

Nem por isso os estruturalistas negam a historicidade de seu objeto, mas, contra a atomização do texto operada pela história literária, eles afirmam a necessidade de pensar de imediato o texto como sistema: não é este ou aquele detalhe da obra que se deve relacionar com este ou aquele fato histórico, mas uma *estrutura* textual com uma *estrutura* não textual. Antes de relacionar a obra com um contexto, deve-se compreender seu “funcionamento”. Somente assim será possível desenvolver uma “teoria da articulação” entre o texto e a sociedade onde ele surge.²³

Pode-se, portanto, conceber o estruturalismo como uma tendência forte nos movimentos que irão nortear a crítica literária do século XX. Ganharão destaque a sociocrítica, a pragmática e a análise do discurso. Ainda que cada abordagem tenha sua particularidade, todas elas acabarão por se entrelaçar quando se tenta definir o campo literário em que se insere determinado escritor.

Maingueneau, ao citar C. Duchet, nos mostra que a sociocrítica, quando tenta se afastar da chamada poética dos restos, a qual valoriza o social, e da poética dos conteúdos, a qual dá pouca importância à textualidade, abre-se para o campo da sociologia da escrita, coletiva e individual, e para a chamada poética da socialidade. Na mesma perspectiva, segundo Maingueneau, R. Robin e M. Angenot, defendem que

(...) deve-se estimular a reflexão teórica sobre o conjunto das mediações que permitem pensar qualquer texto, qualquer sistema discursivo, como objeto social, sem contudo reduzi-lo ao ‘reflexo’, à representação ‘adequada’ do que pretende exprimir, mesmo quando se está diante de textos menos preocupados com o trabalho sobre a linguagem.²⁴

²³ MAINGUENEAU, Dominique. *Op. Cit.*, p.p 13 – 14.

²⁴ MAINGUENEAU, Dominique. *Op. Cit.*, p.16.

Ao se tentar compreender o contexto em que se insere uma obra literária deve-se levar em conta que a sociocrítica precisa ser vista como um local de questionamentos. Seria eqívoco apropriar-se dela como se fosse um corpo de princípios adquiridos e de métodos dotados de garantia e comprovação.

É nesse sentido que se procura entrelaçar sociocrítica, análise do discurso e pragmática. Ora, quando se pretende fazer uma análise do discurso, é preciso que se leve em consideração que os enunciados, em sua estrutura, devem ser entendidos a partir da atividade social que os carrega. As palavras são relacionadas a lugares. Ousa-se aqui afirmar que a própria seleção vocabular do escritor, em seu ofício de burilar o texto, permite-nos uma relação entre a sociocrítica e análise do discurso, uma vez que este – o discurso – se apresenta numa diversidade de gêneros, os quais nos levam a analisar suas condições de possibilidades, rituais e efeitos.

Ao observamos, por exemplo, os escritos de Graciliano Ramos, não podemos nos furtar de identificar com frequência a utilização reiterada da palavra *ordinariamente*, ou ainda, da expressão *de ordinário*, para se referir a algo rotineiro. As imagens criadas através da seleção vocabular que o autor faz produzem no leitor uma sensação de observador presente e onipresente no texto. Mesmo quando se trata das crônicas que o autor escreveu para o *Jornal de Alagoas*, e para o jornal de Paraíba do Sul, a maioria delas em primeira pessoa, os assuntos abordados nos remetem a uma contemporaneidade perene, dada a sua agudeza crítica.

No jornal *O Índio*, de Palmeira dos Índios, Alagoas, assinando como J. Calisto, o narrador tenta uma aproximação com o leitor. Para que se efetive o diálogo entre ambos, o narrador faz uso de situações cotidianas por que seu provável interlocutor passa, além de elementos intertextuais, quando, por exemplo, nos remete a obra *Os Sertões*, do escritor e jornalista Euclides da Cunha (1866 – 1909), em

Não direi, pobre matuto desengonçado, que sejas resoluto, forte, vivo, esperto. Eu mentiria se o fizesse. És apenas um pobre homem derreado ao peso da enxada, sofrivelmente achacado, otimamente obtuso. És o representante de uma raça condenada a desaparecer, absorvida por outras raças mais fortes, quando o país povoar-se. És o homem do deserto, e acabarás quando o deserto acabar.²⁵

²⁵ RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas: obra póstuma*. 16. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994. p. 49.

Pelo fragmento exposto, comprova-se que não se pode dissociar a perspectiva sociocrítica da análise do discurso. Quando se trata da primeira, percebe-se um escritor plenamente sintonizado com o seu tempo e com os problemas recentes por que passou o Brasil. Por outro lado, há uma visão contemporânea do autor de permanência desses problemas.

O fragmento de **Linhas Tortas** nos remete à Guerra de Canudos, retratada por Euclides da Cunha, em sua obra **Os Sertões** (1902), mas não se restringe à obra citada, visto que o narrador prevê o desaparecimento do sertanejo, fruto de uma mistura de raças, que nós podemos, historicamente, relacionar à chegada de imigrantes ao Brasil, nas primeiras décadas do século XX, ainda que se tenham fixado mais nas regiões Sul e Sudeste, e ao crescente processo de urbanização do país, que, por sua vez, resulta em dois movimentos: um de migração do homem do campo para a cidade; outro de urbanização das áreas rurais, através da modernização agrícola, como se pode perceber em **S. Bernardo**, com Paulo Honório. Há, ainda, uma possibilidade de se creditar o desaparecimento do sertanejo à profecia do Beato Antônio Conselheiro que dizia que o sertão ainda iria virar mar, e o mar viraria sertão. Ora, com o desaparecimento do sertão, espera-se, por consequência o desaparecimento do sertanejo.

Se a perspectiva sociocrítica se faz presente, também o faz a perspectiva da análise do discurso, uma vez que a seleção vocabular feita pelo escritor nos conduz a tais inferências. Por outro lado, a crônica se traveste de missiva, quando da saudação inicial, dirigida ao *Leitor amigo*.

Maingueneau assim resume, numa tentativa de definição, a sociocrítica:

(...) A sociocrítica é um projeto de superação da oposição entre história literária e análise textual. Mas este só pode se desenvolver num campo mais vasto, o da análise do discurso, que ela própria se baseia na configuração de saber definida pelas múltiplas correntes da pragmática em matéria de comunicação verbal e não-verbal.

26

Das correntes pragmáticas, que se utilizam de uma concepção da comunicação que procura relacionar elementos teóricos de diversas procedências, chegaremos mais à frente às

²⁶ MAINGUENEAU, Dominique. *Op. Cit.*, p.18.

correntes semióticas, as quais podem ser observadas, em um artigo, de nossa autoria, intitulado “Aspectos Semióticos em *S. Bernardo*”²⁷.

Conclui-se que todos esses fatores são imprescindíveis para se entender o contexto em que se insere um autor e sua obra. É importante, pois, que se estabeleça a diferença entre contexto literário e campo literário. Este deve ser visto ainda nesta pesquisa à luz das ideias de Pierre Bourdieu; aquele, acredita-se que já pôde ser entendido à luz das análises de Maingueneau.

²⁷ ANEXO A: Disponível em:

https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:QPKCi17z8ecJ:www.seduc.ce.gov.br/profaprendiz/docs/aspectos%2520semi%25C3%25B3ticos%2520em%2520s%25C3%25A3o%2520bernardo.doc+aspectos+semi%C3%B3ticos+em&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESi6KPKDK8x51R2ZO1ybeD8ynV9eHDUrUmWOygS64apcvXpHNYQjxVXeYYtJ_WkwP6vGNYbQSoTXW-RzdiWXaHf_DZOoitNrUsLlrbM1LTQwEUMOVe3PRvEZBNw9e35Uo21gVAew-&sig=AHIEtbQ2W6uHD8YRBCr56IMbpcBkCcBzhQ

CAPÍTULO II – A PARATOPIA EM GRACILIANO RAMOS

Dominique Maingueneau, ao citar P. Bourdieu,²⁸ enfatiza que se deve dar especial atenção ao fato de que o “contexto” da obra literária não se reduz apenas à sociedade mostrada em seu todo, mas que se deve observar primeiramente o campo literário, o qual é regido por regras específicas.

Essas regras, *grosso-modo*, referem-se ao paradoxo da localização e da deslocalização tanto do escritor quanto da literatura em si em relação ao espaço social.

Maingueneau nos chama a atenção para o fato de que, na literatura, não há uma delimitação espacial de dentro ou fora, mas sim uma fronteira, em que se transformam os meios literários. Nesse sentido, a literatura, do ponto de vista social, não pode se isolar da sociedade nem tampouco com ela ser confundida.

Para Maingueneau, apesar de a literatura definir um lugar na sociedade, torna-se-lhe impossível estabelecer um território, uma vez que “(...) Sem ‘localização’, não existem instituições que permitam legitimar ou gerir a produção e o consumo das obras, conseqüentemente, não existe literatura; mas sem ‘deslocalização’, não existe verdadeira literatura.”²⁹

É essa localidade paradoxal, na qual o escritor, na busca por uma pertinência a um campo literário, vê-se impossibilitado de se estabilizar, já que tal pertinência não se restringe à ausência de lugar, mas, na verdade, representa uma busca de posicionamento entre o lugar e não-lugar, que se denomina paratopia.

Para se tentar estabelecer um campo literário para Graciliano Ramos, ainda que isso venha a ser retomado em outro momento desta pesquisa à luz da teoria de P. Bourdieu, faz-se mister recorrer a um pouco de sua biografia. Quando da publicação de **Caetés** e **S. Bernardo**, não há ainda um escritor, se considerarmos o termo como aquele que vive exclusivamente de sua arte. O que temos é um intelectual solitário, porém atento às manifestações sociais de sua época. Uma convivência mais presente com intelectuais de sua época só se dará após a prisão do escritor, que o leva a morar no Rio de Janeiro. Gozarão de sua companhia José Lins do Rego, Álvaro Moreyra e José Olympio. É nesse período que Graciliano irá assumir sua condição de escritor. Sua literatura, ainda que traga uma forte influência marxista, visto que o autor se engaja a partir de 1945 no Partido Comunista, procura se afastar do chamado

²⁸ MAINGUENEAU, Dominique. *Op. Cit.*, p.27.

²⁹ MAINGUENEAU, Dominique. *Op. Cit.*, p.28.

Realismo Socialista. Na concepção de Graciliano, não se devia emprestar a pena a uma causa revolucionária, de forma que se tornasse panfletária a Literatura, uma vez que esta traz o espírito revolucionário em sua essência.

O paradoxo presente, quando da tentativa de se estabelecer um campo literário para um escritor, também se materializa em Graciliano Ramos quando se vê um militante do *Partidão*, indo de encontro ao centralismo democrático típico desse tipo de agremiação partidária, para colocar-se em defesa da arte, a qual, segundo Dominique Maingueneau, “(...) não dispõe de outro lugar além desse movimento, dessa impossibilidade de se fechar em si mesma e deixar-se absorver por esse Outro que se deve rejeitar, mas de quem se espera o reconhecimento.”³⁰

Para Graciliano, esse reconhecimento se deu em maio de 1952, quando o escritor fez uma viagem à União Soviética, patrocinada pelo Partido Comunista e onde se comemoraram solenemente os seus sessenta anos de idade.

Vale ainda destacar que as relações conflituosas entre o artista em geral e o dinheiro também se fazem presentes em Graciliano Ramos. Apesar de o escritor ter vivido de renda e de comércio, como cita Clara Ramos em seu livro **Mestre Graciliano: configuração humana de uma obra** (1979), passou ele também por muitas dificuldades financeiras. Essa relação conflituosa com o dinheiro parece ser inerente a todo escritor e também contribui para que se tente inseri-lo em um campo literário, pois, como nos lembra Maingueneau,

A “condição” problemática do escritor tem como correlata uma relação igualmente problemática com o dinheiro. Por essência, o escritor não pode ter uma relação unívoca com um salário. Com a escrita, da mesma forma que com a arte em geral, a noção de “trabalho”, de “salário”, só pode ser colocada entre parênteses. O escritor está condenado a elaborar um compromisso sempre insatisfatório.³¹

Considerando-se o que já se expôs, espera-se que esteja claro que para o artista o fato de poder sobreviver de sua própria arte representa, na verdade, uma forma de reconhecimento do seu trabalho e, mais ainda, uma valorização da arte em si, já que esta, de fato, é a causa a que o artista em geral se dedica abnegadamente.

As crises financeiras por que passou o escritor Graciliano Ramos se fazem presentes não só na necessidade de isolamento do escritor em Palmeira dos Índios para concluir, na

³⁰ MAINGUENEAU, Dominique. *Op. Cit.*, p. 34.

³¹ MAINGUENEAU, Dominique. *Op. Cit.*, p. 38.

sacristia da Igreja, a obra **S. Bernardo**, como também em seus personagens, como por exemplo, todo o ciúme que leva Luís da Silva ao assassinato de Julião Tavares em **Angústia**.

Por outro lado, comprova-se em Paulo Honório que tal compromisso insatisfatório não se restringe apenas às questões de ordem econômica. A incapacidade da personagem de manter boas relações sociais com aqueles que o cercam é que a instiga a escrever um livro. O movimento de criação que se percebe em Paulo Honório não se restringe a uma mera autobiografia. Também não pode ser considerado simplesmente um texto que procure refletir a luta de classes que se trava entre a personagem e seus empregados e agregados.

Clara Ramos procura fazer uma ligação entre autor e personagem, quando esta surge em momentos de inquietações daquele para acalmá-lo. A personagem Paulo Honório já se havia manifestado para o escritor Graciliano Ramos em 1924. Oito anos mais tarde, o escritor retorna a Palmeira dos Índios, desempregado e com seus filhos pequenos. Nessa condição aflitiva volta-lhe ao espírito a figura da personagem que lhe renderá sua obra-prima. Fruto de um inconsciente pessoal e coletivo, Paulo Honório, segundo Clara Ramos

(...) é uma figura soturna, representativa do lado sombrio, da meia-noite inconfessável e oposta à personalidade consciente. Parece antes uma sombra coletiva, reproduzindo atitudes de antepassados enterrados na propriedade, os desmandos do coronelismo do Nordeste, do Brasil, da América Latina inteira, na impunidade de uma classe que tem todo um sistema a seu favor.

Com sua antena de artista, o escritor capta a grande ave de rapina que se perpetua a sugar gerações. E a particulariza: Paulo Honório, um indivíduo que se caracteriza pelos mecanismos projeção, introjeção e auto-referência. Justifica-se atribuindo ao próximo os sentimentos que trazem em si sua própria contradição. Introjeta a fração paranóide da sociedade, a que absorveu como normais o orgulho, o egoísmo, a prepotência, a que se colocou no centro de uma verdade imposta com violência ao diálogo e, num delírio provocado pelas próprias culpas, enxerga ameaças e traições em toda a parte.

Se a intencionalidade da criação submete Paulo Honório ao crivo da acordada consciência do autor, por outro lado Mestre Graça não sabe a que atribuir a captação da personagem.³²

Não só na construção literária da personagem Paulo Honório, mas também na do próprio escritor Graciliano Ramos não se pode deixar de evidenciar que a vida levada por ambos influi diretamente no resultado de seu trabalho, visto que

O preconceito supõe que um homem se torna autor se possui o dom de “expressar” esteticamente seus sofrimentos e suas alegrias. Nessa concepção, existiriam por um lado as experiências da vida, por outro, flutuando em algum éter, as obras que pretensamente os representam de maneira mais ou menos disfarçada. Cabe então à

³² RAMOS, Clara. **Mestre Graciliano: confrmação humana de uma obra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 76

história literária tecer correspondências entre as fases da criação e os acontecimentos da vida. Na realidade, a obra não está fora de seu “contexto” biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união.³³

Como poderíamos estabelecer alguma relação, por exemplo, entre o autor Graciliano Ramos e sua personagem Paulo Honório, sem levarmos em conta as situações vivenciadas pelo primeiro? Não se trata aqui de querer forçar uma relação intrínseca entre realidade e ficção, mas, na verdade, o que se busca é uma união entre ambas para que se enfatize o caráter paratópico do escritor.

Na busca dessa união, podemos novamente recorrer à filha do escritor quando afirma que

É possível que o herói de S. Bernardo demonstre, isto sim, tendências culposas provocadas por um incidente da história pessoal do romancista (a morte de sua primeira mulher, por exemplo). Mas Paulo Honório não representa uma imagem reveladora de tendências assassinas individuais. Reflete antes um organismo perseguidor autônomo e generalizado. Que se manifesta no livro com a mesma brutalidade com que irrompe na vida real.(...) ³⁴

Essa união exige, pois, do escritor uma postura crítica que o leve à criação sem que esta se torne apenas um relato neurótico de situações vivenciadas. O gênio criativo do artista é que se responsabiliza pela dosagem ficcional, inerente a toda manifestação artística, sem deixar, no entanto, que se possa, a partir dela (da ficção), traçar as relações existentes entre a vida e a época vivida pelo autor.

Ainda para ilustrarmos essa difícil união, se tomarmos como exemplo a obra **Memórias do Cárcere**, isso se torna evidente já no primeiro capítulo quando o narrador-personagem, o qual, por se tratar de um texto memorialista, pode ser estendido ao próprio escritor, afirma:

Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque silencie e porque me decido. Não conservo notas: algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível redigir esta narrativa. Além disso, julgando a matéria superior às minhas forças, esperei que outros mais aptos se ocupassem dela. Não vai aqui falsa modéstia, como adiante se verá. Também me afligiu a idéia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes

³³ MAINGUENEAU, Dominique. *Op. Cit.*, p. 46

³⁴ RAMOS, Clara. *Op. Cit.* p.77.

pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira? Que diriam elas se se vissem impressas, realizando atos esquecidos, repetindo palavras contestáveis e obliteradas? Restar-me-ia alegar que o DIP, a polícia, enfim, os hábitos de um decênio de arrocho, me impediram o trabalho. Isto, porém, seria injustiça. Nunca tivemos censura prévia em obra de arte. Efetivamente se queimaram alguns livros, mas foram raríssimos esses autos-de-fé. Em geral a reação se limitou a suprimir ataques diretos, palavras de ordem, tiradas demagógicas, e disto escasso prejuízo veio à produção literária.³⁵

A postura do narrador, na verdade, passa ao largo de uma atitude demagógica ou eivada de falsa modéstia. As agruras vivenciadas pelo escritor no cárcere o levaram a atitudes, por vezes paranóicas, que o obrigavam a desvencilhar-se de suas anotações. A forma, porém, como o narrador cita a destruição de tais anotações em momento algum nos passa um ranço de autopiedade. Muito pelo contrário, o narrador tenta minimizar os efeitos da política fascista getulista de que foi vítima o escritor, trazendo para este a inépcia relativa ao processo de construção do texto. Fica a critério de Nelson Werneck Sodré – o prefaciador do texto – a tentativa de justificar a demora do romancista para a escritura desta obra. O crítico não poupa o regime político que dominara o país quando afirma que

O fascismo nacional foi, realmente, como ainda é, sob outras condições, uma coisinha medíocre e suja. Apesar de algumas violências ostensivas, - queimas de livros, buscas e limpezas de bibliotecas, prisão de escritores tão-somente por serem escritores, - não se tornou proibitivo o exercício pessoal da literatura. Mas, conforme bem define o romancista, tirou todo o desejo de fazer literatura e, talvez mais importante do que isso, tirou toda possibilidade de manifestação literária livre. O escritor podia dedicar-se à sua tarefa: difícil era divulgá-la.

Ora, ninguém escreve para guardar, e sim para contar aos outros. Mesmo agora, tantos anos passados sobre o período conturbado, houve ainda muita hesitação a respeito do lançamento destas Memórias do Cárcere. Por aí é possível avaliar o que era o problema há cerca de um decênio. Tal publicação teria sido totalmente impossível. O fascismo tupinambá teve, pois, influência no caso.³⁶

O senso de justiça do romancista, no entanto, é que procura colocar no seu devido lugar cada situação, bem como cada elemento que contribuiu para a construção do texto ou que veio a dificultá-la. Ainda no primeiro capítulo destas **Memórias do Cárcere**, o narrador assim se reporta a seu trabalho

Certos escritores se desculparam de não haverem forjado coisas excelentes por falta de liberdade – talvez ingênuo recurso de justificar inépcia ou preguiça. Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que

³⁵ RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere: prefácio de Nelson Werneck Sodré, ilustrações de Percy Deane**. 30. ed. Volume 1. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994. p. 33.

³⁶ RAMOS, Graciliano. *Op. Cit.*, p. 15

nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer. Não será impossível acharmos nas livrarias libelos terríveis contra a república novíssima, às vezes com louvores dos sustentáculos dela, indulgentes ou cegos. Não caluniemos o nosso pequenino fascismo tupinambá: se o fizermos, perderemos qualquer vestígio de autoridade e, quando formos verazes, ninguém nos dará crédito. De fato ele não nos impediu escrever. Apenas nos suprimiu o desejo de entregar-nos a esse exercício.³⁷

No excerto acima, mais uma vez podemos encontrar a busca da difícil união entre realidade e ficção, sustentada por uma afirmação do narrador de que o fascismo brasileiro não impediu os artistas de escreverem, mas tirou-lhes o ânimo. Se levarmos em conta as influências machadianas do escritor Graciliano Ramos, perceberemos que o trecho acima está repleto de ironia, já que pior do que impedir a produção artística é o fato de tolher sua predisposição, pois esta é resultado de um processo criativo livre e individual.

Outro traço irônico se vê, por exemplo, quando o narrador se reporta à queima de livros como um auto-de-fé. Ressalta-se ainda que na construção de suas *Memórias do Cárcere*, o romancista, leitor voraz de Machado de Assis, não teve a mesma sorte de um Brás Cubas, que pôde escrever suas memórias sem nenhuma preocupação com o que iria dizer das pessoas citadas em seu trabalho.

Unir vida e obra é que se torna ofício espinhoso para quem tem compromisso com a literatura e com a arte em geral, quando se decide tê-las por profissão.

2.1. Graciliano Ramos e alguns conflitos do campo literário

2.1.1. Uma trajetória nas tensões com o campo literário

A partir da observação da categoria *campo literário*, segundo Pierre Bourdieu, aliada às observações de Antônio Cândido acerca da referida categoria, procuraremos, evidenciar a trajetória percorrida por Graciliano Ramos no intuito de se firmar no *campo literário* de seu tempo e em sua continuidade.

Torna-se mister, para tal empreitada, considerar, como já observado anteriormente, que o escritor não se furtou de agir como sujeito em todos os momentos de sua vida, participando ativamente do contexto social, político, cultural e histórico, o que lhe rendeu, além da posição de destaque na Literatura Brasileira, uma prisão arbitrária, sem acusação, durante a Era Vargas.

³⁷ RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere: prefácio de Nelson Werneck Sodré, ilustrações de Percy Deane*. 30. ed. Volume 1. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994. p. 34.

Por se tratar, Graciliano Ramos, de um escritor atuante e atento à sua realidade contemporânea, consideramos prudente tentar acompanhar a trajetória do autor a partir do final do século XIX, época de seu nascimento, até o segundo governo de Getúlio Vargas, momento de suas mortes. Justifica-se tão grande recorte, em razão de em **Linhas Tortas** encontrarmos importantes depoimentos do autor que se estendem até o ano de 1952. Os textos presentes na obra nos mostram de forma clara os posicionamentos do autor dentro da Literatura, em um período de extremismos, em que a omissão e a indecisão ideológicas eram vistas de forma bastante suspeita.

Os posicionamentos tomados pelos intelectuais exigiam coerência, e toda mudança abrupta de ideais causava, no mínimo, desconfiança dos pares como muito bem registrou Graciliano Ramos, na crônica, se é que podemos assim classificar o texto, intitulada “Álvaro Moreyra”, ao afirmar que

(...) No ambiente literário do Brasil numerosas transformações se deram: gente que vivia no leste passou ligeira para oeste, e é comum cidadãos cautelosos acenderem ao mesmo tempo velas a Deus e ao diabo. Na contradança das opiniões Álvaro Moreyra permaneceu fiel às suas idéias. Certo, o indivíduo não é obrigado a pensar invariavelmente de um jeito. Posso hoje ser ateu e amanhã resolver-me a adorar Jeová, cobrir de cinza a cabeça nas lamentações, freqüentar a sinagoga. Mas se a mudança rápida me for vantajosa, leva o público a dúvidas. (...) ³⁸

No excerto acima o autor já se posiciona acerca da postura ética do intelectual, atitude que é de fundamental importância para o pertencimento a um *campo literário*. A coerência, ou não, do artista define, indubitavelmente, sua posição no *campo artístico* e seu (des)compromisso em relação à arte. Ainda em conformidade com o exposto acima, Graciliano Ramos acrescenta que “(...) O escritor necessita especial coragem para tal conversão, que inutiliza a obra realizada. Salvo se o sujeito escreve apenas com o intuito de encher papel. (...)” ³⁹

É importante, pois, que recorramos a Pierre Bourdieu, para um esclarecimento acerca da categoria *campo*.

Para o estudo da categoria *campo literário*, o autor de **As Regras da Arte** (1996) se utiliza da obra de Gustave Flaubert, escritor que introduziu, segundo os manuais de literatura, o Realismo na França, com a publicação do romance **Madame Bovary**. Pierre Bourdieu elege

³⁸ RAMOS, Graciliano. “Álvaro Moreyra”. In: **Linhas Tortas: obra póstuma**. 16. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994. p.261.

³⁹ *Idem. ibidem*.

o romance **A Educação Sentimental**, publicado em 1869, como objeto de estudo, a fim de nos oferecer a compreensão dos processos de relações vividos por Flaubert, de maneira a posicioná-lo em certo campo de forças, que de forma incisiva e dinâmica contribuíram para consagrá-lo como um dos maiores autores da Literatura Universal.

De maneira pretensamente análoga, tentaremos percorrer os mesmos caminhos, em contexto distinto, para evidenciar como Graciliano Ramos viveu todos os conflitos inerentes à busca de um artista para se estabelecer em um *campo artístico*.

Várias são as teorias críticas voltadas para o estudo do texto literário. Algumas dão maior importância à forma; outras, ao contexto social. A primeira busca uma análise do texto a partir dos seus elementos internos, desconsiderando os fatores externos à obra; a segunda, por sua vez, supervaloriza os elementos externos ao texto, considerando-os como determinantes para a construção de uma obra. Antônio Cândido destaca essas divergências no prefácio de sua obra **Literatura e Sociedade** (1964). O autor se propõe a focalizar os vários níveis de correlação entre literatura e sociedade com o intuito de minimizar as relações paralelísticas, nas quais os aspectos sociais e suas concorrências nas obras não chegam a estabelecer uma plena interpenetração.

Para Antônio Cândido, faz-se necessário que se observe a impossibilidade de análise integral de uma obra dissociando texto e contexto, como propunham as teorias literárias do século XIX e do início do século XX. A análise literária contemporânea defende que é imprescindível a fusão dialética entre texto e contexto para que se possa compreender uma obra em sua integridade, de forma que “(...) o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.”⁴⁰

É nesse sentido que acreditamos que a sociologia dos campos, proposta por Bourdieu, é o método que mais condições nos oferece para que seja analisada a trajetória intelectual, política e literária do escritor Graciliano Ramos, uma vez que todas as nuances da vida do homem Graciliano vão influir de forma decisiva na construção do escritor.

Filho primogênito de Sebastião Ramos de Oliveira e Maria Amélia Ferro Ramos, Graciliano Ramos nasce três anos após a Proclamação da República no Brasil e quatro anos após a abolição dos escravos. Aos dois anos de idade, muda-se para o interior de Pernambuco e, aos quatro anos, começa a realizar seus primeiros exercícios de leitura. Após a volta da

⁴⁰ CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p.14.

família para o estado de Alagoas, participa, aos doze anos, da fundação do jornal *Dilúculo*, do qual foi diretor. No ano seguinte, muda-se para um internato em Maceió, onde, sob pseudônimo, escreve seus primeiros sonetos.

Aos dezoito anos, em 1910, o jovem Graciliano Ramos passa a morar em Palmeira dos Índios, onde trabalha numa loja comercial do pai. No ano de 1915, muda-se para o Rio de Janeiro, onde vai trabalhar como revisor de três jornais: *Correio da Manhã*, *A Tarde* e *O Século*. Assinando como R.O. colabora com o jornal *Paraíba do Sul*, de Paraíba do Sul (RJ). Dessa colaboração, postumamente foram selecionados artigos que compõem a primeira parte do livro **Linhas Tortas**. Enquanto o mundo se encontra absorto diante de uma Guerra com proporções jamais vistas até então, em face da imensa quantidade de civis vitimados, o jovem alagoano começa a se movimentar de forma decisiva, ainda que despreziosa, na direção de um profissional das letras. Em texto datado de 1939, o autor mostra como chegou a pensar em ser escritor, no sentido daquele que vive do ofício, e como desistiu do projeto quando diz que

Bem, devo declarar, logo no começo, que nunca supus ajeitar-me a este indecente meio de vida. É certo que, por volta dos treze anos, achei que devia ser agradável construir uma espécie de *Inocência* ou *Casa de Pensão* e fiz algumas tentativas. Com o correr do tempo os modelos se tornaram maiores, mas aí veio o bom senso e vieram ocupações razoáveis: a idéia de ser literato desapareceu completamente.⁴¹

Paradoxalmente, algumas dificuldades financeiras levaram nosso Graciliano Ramos a usufruir da sua intimidade com a pena, ainda que não houvesse uma intenção clara nesse sentido, como afirma o escritor

Há alguns anos porém, achei-me numa situação difícil – ausência de numerário, compromissos de peso, umas noites longas cheias de projetos lúgubres. Esforcei-me por distrair-me redigindo contos ordinários e em dois deles se esboçaram uns criminosos que extinguíram as minhas apoquentações. O terceiro conto estirou-se demais e desandou em romance, pouco mais ou menos romance, com uma quantidade apreciável de tipos miúdos, desses que fervilham em todas as cidades pequenas do interior. Várias pessoas se julgaram retratadas nele e supuseram que eu havia feito crônica, o que muito me aborreceu.⁴²

Percebe-se no fragmento acima que as dificuldades vividas pelo homem Graciliano Ramos apenas serviam-lhe como fonte de inspiração para a construção de sua obra. O desejo de se beneficiar desses textos, seja de forma pecuniária, seja em busca de um reconhecimento,

⁴¹ RAMOS, Graciliano. “**Alguns tipos sem importância**”. In: **Linhas Tortas: obra póstuma**. 16. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994. p.190.

⁴² RAMOS, Graciliano. Idem, *op.cit.*. p.p. 190 - 191.

não lhe passava pela cabeça. Essa conduta desinteressada é que vai efetivamente estabelecer a diferença entre os literatos reconhecidos e aclamados pela Academia e os artistas que, de fato, conseguiram construir um *campo literário* em sua trajetória.

Os textos presentes em **Linhas Tortas** são em si a própria busca de um lugar dentro da literatura. Engavetá-los, classificando-os em um ou outro gênero, além de aborrecer o escritor – conforme ele mesmo o disse no fragmento acima – é uma atitude simplista que leva ao empobrecimento, por parte de quem o faz, das qualidades presentes na obra do escritor alagoano.

Podemos, sem grande esforço, perceber nos textos de **Linhas Tortas**, simultaneamente, elementos que os enquadrariam como crônicas, visto que ordinariamente foram escritas para jornais, abordavam situações cotidianas, além de possuir uma estrutura curta. Essas mesmas marcas podem, porém, nos conduzir a classificar os textos como contos, já que há uma linha tênue que separa as duas modalidades textuais, principalmente quando se leva em conta a subjetividade marcante em todos os textos. Por fim, não se pode deixar de verificar que cada texto traz em sua estrutura elementos pertinentes à crítica, em razão das análises e observações expressas pelo autor.

Como, em relação aos textos de Graciliano Ramos, não há como analisá-los de uma forma paradigmática e objetiva, devemos, então, recorrer a Pierre Bourdieu e com ele concordar, quando se refere à busca de uma nova maneira de se fazer crítica literária. Ao tratar da doxa literária e da resistência à objetivação, o intelectual nos alerta que

(...) os campos da literatura, da arte e da filosofia opõem formidáveis obstáculos, objetivos e subjetivos, à objetivação científica. Nunca a condução da pesquisa e a apresentação de seus resultados estão, tanto quanto nesse caso, expostas a deixar-se encerrar na alternativa do culto encantado e do desabono desiludido, um e outro presentes, sob formas diversas, no próprio interior de cada um dos campos.⁴³

É importante observar, pois, que, quando se opta por uma análise externa da obra, como se vê amiúde nos estudos personalistas da criação, corre-se o risco de se perpetuar uma visão dominante, avessa às rupturas que, em geral, marcam os movimentos de vanguarda, os quais, por sua vez, correm o risco de se perpetuarem, paradoxalmente, como doxa. Essa postura reducionista, por vezes, tende a visualizar cada autor de forma isolada. Tal posicionamento, segundo Bourdieu,

⁴³ BOURDIEU, Pierre. **As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 211.

(...) tem todas as probabilidades, salvo vigilância especial, de ignorar ou de anular as *propriedades estruturais* ligadas à posição ocupada em um campo, que, (...) em geral se revelam apenas através de características genéricas tais como a vinculação a grupos ou instituições, revistas, movimentos, gêneros etc., que a historiografia tradicional ignora ou aceita como evidentes, sem as fazer entrar em um modelo explicativo. (...) ⁴⁴

Não defendemos o desprezo a tais institutos. É certo que a pertinência do autor a determinado grupo contribui sobremaneira para seu posicionamento no *campo literário*, mas uma análise sociológica da arte, como nos lembra Antônio Cândido, ainda que não explique a essência do fenômeno artístico, contribui para a compreensão da formação e do destino das obras e, por extensão, da própria criação.

O verdadeiro artista que busca uma posição no *campo* não se deixa deslumbrar pelos holofotes ou pelas benesses oriundas do poder, que caminha *pari passu* com o Academicismo da ordem estética posta. A ruptura é o ponto de partida a todo aquele que tenta se firmar no campo artístico. É comum artistas que se propõem a ser “novos” atacarem os representantes da norma estabelecida, de forma passional. Ocorre aí uma concorrência de fatores antitéticos que leva os intelectuais a satanizarem o que eles divinizam e, de forma inconsciente, por vezes, o que almejam.

É preciso, porém, que as movimentações dentro da sociedade, inclusive através dos escritos e dos ataques aos intelectuais dominantes, ou melhor, chamados grandes, sejam feitas de forma consciente, ainda que passional, mas dotada de liberdade criadora por parte do chamado intelectual menor. Essa postura evita que o autor habite uma região pautada no anti-intelectualismo rasteiro, o qual tende a tornar panfletária a obra do artista.

A tomada de posição dentro do campo intelectual exige certa dose de ideologia, entretanto o compromisso com a arte deve superar a tentação de se abrir uma polêmica insana, sem critério artístico algum. Graciliano Ramos, embora tenha sofrido do regime político de sua época grave injustiça, não se deixou contaminar por essa polêmica mal-humorada do anti-intelectualismo. Ao invés disso, soube expressar em suas **Linhas Tortas** o jogo de que o artista faz parte na tentativa de se impor no *campo literário*. É recorrente em sua obra a crítica àqueles que se intitulam literatos, como se vê de maneira expressa em “os donos da

⁴⁴ *Op. Cit.* p.p. 212-213

literatura”, quando afirma que “(...) É preciso admitir que ser literato é bonito, embora o tipo que se enfeita com este nome nunca tenha escrito coisa nenhuma.”⁴⁵

Na citação acima, Graciliano não poupa a gama de intelectuais que se ocupam da posição de escritor, apenas por força de suas influências econômicas e políticas. São contraproducentes do ponto de vista artístico, mas não permitem que os verdadeiros escritores possam vir a sobreviver de sua arte. Já no início desse texto Graciliano Ramos nos revela a queixa de certo poeta para com os donos da literatura, entendidos aqui como donos do poder. Ao distinguir os dois tipos de literatura existentes no país em sua época, evidencia essa dicotomia que há entre os intelectuais maiores – os donos da literatura – e os intelectuais menores – aqueles que efetivamente a produzem. Ao dar razão ao poeta que reclama à porta de uma livraria dos donos da literatura, Graciliano reconhece quão desleal é a concorrência entre essas duas forças intelectuais e assim se reporta às espécies de literatura:

Há uma literatura que ninguém tem, que talvez nem tenha sido produzida, que se oferece ao estrangeiro, não em volumes, mas nas figuras de cidadãos bem educados, que falam com perfeição línguas difíceis e sabem freqüentar embaixadas. Há outra, suada, ainda bem fraquinha, mas enfim coisa real, arranjada não se sabe como por indivíduos bastante ordinários.

A primeira comparece a sessões solenes e manifesta-se em discurso; a segunda atrapalha-se e mete os pés pelas mãos na presença de gente de cerimônia e só desembucha no papel.⁴⁶

Graciliano Ramos, ao rotular essas duas literaturas, chamando a primeira de literatura honorária e a segunda de literatura efetiva, transita sobre as dificuldades enfrentadas pelos artistas que buscam fazer de sua criação sua profissão e são excluídos do jogo desleal do poder, por estarem fora do campo econômico. Por outro lado, acusa a literatura honorária de viver distante de uma prática efetivamente artística. Numa tentativa de conciliação entre as duas literaturas, o escritor alagoano propõe que haja um acordo entre elas quando diz que

Está errado tudo. Por que é que essas duas instituições, que não têm parentesco e usam o mesmo nome, não entram na combinação?

Já que a primeira, constituída pelos patrões, é bem alimentada e não produz, e a segunda, a da gatinha, trabalha com a barriga colada ao espinhaço, podiam entender-se. A primeira daria um salário (ou ordenado, que é o nome decente) à segunda, e esta faria livros que, com alguns consertos na ortografia e na sintaxe, poderiam ser assinados por ministro, conselheiro, desembargador e outros letrados deste gênero.⁴⁷

⁴⁵ RAMOS, Graciliano. “Os donos da literatura”. In: *Linhas Tortas: obra póstuma*. 16. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994. p.97.

⁴⁶ RAMOS, Graciliano. “Os donos da literatura”. *Op. Cit.* p.p.97-98.

⁴⁷ RAMOS, Graciliano. “Os donos da literatura”. *Op. Cit.* p.98.

Todas essas colocações de Graciliano Ramos são decisivas para que possamos situá-lo dentro do *campo literário* que busca o autor se fixar. Longe de ser uma mera representação da realidade, ou ainda, uma simples extensão do ego do escritor, a produção literária, dentro de uma sociologia dos campos, é o resultado de um trabalho burilado que não descarta a técnica, mas que não se torna escravo dela. Nas ocasiões em que se defendeu a primazia da técnica dentro da produção artística, caiu-se no equívoco de defender a ideia de que algumas palavras bem arrumadas no papel poderiam resultar em uma obra de arte.

A preocupação com a boa escrita sempre esteve presente nos textos de Graciliano Ramos. O itinerário que o levou a se inserir ao *campo literário* sempre esteve pautado pela sobriedade de suas ações e no compromisso com a arte e com a luta contra toda a forma de opressão, presente em seu tempo. Para se ocupar espaço em determinado *campo* é preciso que o artista se comprometa, primeiramente com a arte em si, em seguida com os institutos capazes de evidenciar os ideais políticos, sociais e estéticos do artista.

Se nos aproximarmos um pouco mais da obra do autor de **Vidas Secas**, percebemos que a metalinguagem se faz presente nos seus escritos e todo texto do Mestre Graça torna-se, na verdade, sua poética. Basta salientar que o consórcio entre a literatura honorária e a literatura efetiva, proposto no excerto acima, já se fazia presente nas primeiras páginas de *S. Bernardo*, quando a personagem Paulo Honório tenta escrever um livro com a ajuda de outras pessoas, restringindo-se a acrescentar alguns rudimentos de agricultura e pecuária, além de se responsabilizar pelo financiamento do livro, para que assim possa limpar a consciência e pôr seu nome na capa do livro.

Para se desvendarem os caminhos que levaram Graciliano Ramos a se destacar na literatura nacional, é importante que façamos uso das pistas que se fazem presentes em sua obra. A todo instante encontramos referências explícitas ao jogo de poder que permeia a constante luta do artista por se estabelecer no *campo literário*. Salienta-se aqui que não se pode compreender *campo* como um espaço geográfico e estático, mas sim como as movimentações dentro do meio social que levam o artista a se posicionar diante do mister da criação. Para a compreensão desse processo, devemos atentar às palavras de Bourdieu quando assim se manifesta:

(...) Se se sabe que cada campo (...) tem sua história autônoma, que determina suas regras e suas apostas específicas, vê-se que a interpretação por referência à história própria do campo (ou da disciplina) é a condição prévia de interpretação com relação ao contexto contemporâneo, quer se trate dos outros campos de produção cultural, quer do campo político e econômico. A questão fundamental torna-se, então, saber se *os efeitos sociais da contemporaneidade cronológica, ou mesmo a unidade espacial*, como o fato de partilhar os mesmos lugares de encontro

específicos, cafés literários, revistas, associações culturais, salões etc., ou de estar expostos às mesmas mensagens culturais, obras de referência comum, questões obrigatórias, acontecimentos marcantes etc., são suficientemente poderosos para determinar, para além da autonomia dos diferentes campos, uma problemática comum, entendida não como um *Zeitgeist*, uma comunidade de espírito ou de estilo de vida, mas como um espaço dos possíveis, sistema de tomadas de posição diferentes com relação ao qual cada um deve definir-se.⁴⁸

As palavras do sociólogo francês reforçam a ideia de que o pertencimento a um campo não se apresenta como algo firmado e estabelecido, mas sim como uma constante busca de afirmação dentro do campo. As concepções que levam o autor a assumir determinada conduta em relação à arte não surgem deliberadamente ou são impostas por fatores externos à obra. É a tentativa de aliar as manifestações pessoais do homem aos fatores externos, bem como aos elementos estruturais do texto, que podem definir esse espaço dos possíveis, citado por Bourdieu, a que chamam *campo*.

Nessa perspectiva, o sociólogo francês sugere que a liberdade criadora do artista, por mais autônoma que se apresente, está subordinada a um campo artístico mais abrangente que determina as movimentações do artista nesse espaço dos possíveis. No intuito de fundamentar seu posicionamento, Bourdieu recorre à noção de “república das letras”, proposta por Bayle, na qual se torna claro que nesse espaço, dialeticamente, cada artista torna-se, ao mesmo tempo, subordinado e soberano de cada um.

Essa inter-relação entre os artistas nos deixa claro que o *campo literário* exige a submissão a regras gerais e específicas. Se nenhum homem é uma ilha, como já afirmou John Doone, não se pode esperar que o artista se isole em seu Parnaso individual a contemplar de longe a sociedade. Caso isso tivesse condições de ocorrer, inviabilizaria que o artista viesse a fixar seu lugar no *campo*, já que este exige a troca de experiências dos agentes da arte que, apesar de livres, submetem-se a um campo maior.

Antônio Cândido ressalta que a sociologia moderna tem interesse em investigar os tipos de relações e os fatos estruturais relacionados à vida artística, levando em consideração também as circunstâncias de produção da obra. Nesse sentido, é importante primeiramente que se valorizem os fatores socioculturais e as influências concretas decorrente deles. O crítico brasileiro considera que, dentre os fatores socioculturais, destacam-se aqueles que se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias e às técnicas de comunicação. A concorrência desses fatores determina os quatro momentos da produção, os quais, segundo Cândido, são aqueles que levam o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, a

⁴⁸ BOURDIEU, Pierre. *Op. Cit.* p.p. 227-228.

orientar-se segundo os padrões de sua época; a escolher certos temas; a usar certas formas e a fazer com que a síntese resultante dos momentos anteriores venham a agir sobre o meio. Nessa perspectiva, a obra de arte toma uma abrangência maior para ser assim considerada, pois é imperativo que alie a repercussão da obra a sua feitura, uma vez que, por ser a arte um sistema simbólico de relação interumana, a obra somente é considerada acabada quando repercute e atua.

Deve-se, pois, lembrar que a produção artística, como todo processo comunicativo necessita de um comunicante (o artista), de um comunicado (a obra), de um comunicando (o público) e de um efeito.

Cândido, no entanto, salienta que deve ficar claro “o fato da arte ser, eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos.”⁴⁹ Esse fato pode, porém, nos conduzir a uma falsa impressão de que o artista venha a exprimir somente traços ligados a sua personalidade, nos quais não há concorrência de fatores externos. Essa impressão falaciosa desconsidera que a palavra é simultaneamente forma e conteúdo, aliando-se, assim, estética e linguística. Para ser mais claro, no momento em que o artista define a forma, através da qual pretende se manifestar, concorrem nessa decisão fatores de ordem externa, os quais tornam inseparáveis os três momentos da produção artística: autor, obra e público.

A orientação geral a que as obras obedecem determina a atuação dos fatores sociais, levando-as a dividirem-se em dois grupos, dois tipos de arte: a arte de agregação e a arte de segregação. Para Antônio Cândido, ainda que essa distinção não as caracterize como categorias, deve-se observar que

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, nesse sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade.⁵⁰

Cândido vai além e nos chama a atenção para a perspectiva dialética dessas forças. Segundo o nosso crítico, os tipos de arte acima mencionados, na verdade, não são tipos. Trata-se de aspectos inerentes a toda obra e que se manifestam, em maior ou menor predominância,

⁴⁹ CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p.31.

⁵⁰ CÂNDIDO, Antônio. *Op. Cit.* p.33.

em razão do jogo dialético que há entre a expressão grupal e as características individuais do artista. Somente a partir de uma visão de predominância é que se pode manter a distinção entre os dois aspectos, os quais nos conduzem a dois fenômenos sociais: a integração e a diferenciação. A primeira tende a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação em valores comuns da sociedade; a segunda, por sua vez, visa a acentuar as peculiaridades, as diferenças que há entre uns e outros. Cabe à arte equilibrar essas duas tendências, para garantia de sua própria sobrevivência.

Essa constante tensão pode ser vista amiúde na obra de Graciliano Ramos. Vários são os textos de **Linhas Tortas** que se referem ao posicionamento do artista diante das relações de força impostas pelo meio social e intelectual. Sua autoinserção na tendência que os manuais de literatura costumam rotular de Romance de 30 fica evidente na defesa que faz a escritores que se incluem nesse mesmo grupo.

No texto “**Livros**”, Graciliano Ramos aborda a boa recepção dos livros de José Américo de Almeida e Amando Fontes, a qual o induz a se aventurar também na feitura de romances. Surge uma esperança para os profissionais da pena. A relação entre editores e escritores que propõem uma nova estética se estreita. Enquanto esses artistas, desconhecidos há uma década do texto, tornam-se surpreendentemente figuras de projeção nacional, críticas não lhes são poupadas. Mário de Andrade, por exemplo, o grande teórico do movimento modernista, é um dos críticos que vão de encontro aos escritores nordestinos, quando divide nossos escritores em duas classes: a dos contos de réis e a dos tostões.

O inusitado e o paradoxal na postura do autor de *Macunaíma* mostram-se em ele participar ativamente de toda a ruptura estética em relação ao academicismo parnasiano, o que exige dos artistas mais jovens acatamento à tradição e à regra, valorizando demasiadamente o uso da técnica.

Não se espera aqui que o artista desdenhe ou negue a importância da técnica. O que precisa ser compreendido é que a cada processo de ruptura, numa tentativa de se forjar um novo *campo literário*, os artistas propõem uma nova ordem e, por conseguinte estética e poética novas. O escritor que insultava o burguês no início do século XX torna-se, depois de consagrado, o burguês a ser insultado pelos jovens escritores nordestinos da década de 1930. Na defesa do escritor sergipano Joel Silveira, Graciliano Ramos ressalta que o autor de **Onda Raivosa** não pode ser enquadrado entre os tostões do Sr. Mário de Andrade, pois o jovem contista, desabusado e rebelde, escreveu com maestria um artigo para mostrar que não sabia escrever.

Todas essas tensões são importantes, assim como o foram as vaias direcionadas aos modernistas de 1922 durante a Semana de Arte Moderna, para que se estabeleça o *campo*, mais geral, ao qual o pretense artista buscará pertencer, e dentro do qual procurará se fixar.

A pertinência a certo *campo* exige um exercício perene de engajamento político, social e intelectual. A reclusão de determinado escritor não o torna de pronto isolado do seu meio. Por vezes o sumiço do artista, sentido pelos seus pares, não representa capitulação, mas sim recuo estratégico para a criação, e, por conseguinte, do efeito surpresa que se abaterá sobre os pares, os editores e o público.

Graciliano Ramos registrou esse fenômeno ao se referir à publicação do romance **Caminho de Pedras** (1937), da escritora cearense Rachel de Queiroz, e ao aparecimento inesperado do livro do escritor baiano Jorge Amado, com título em língua francesa, **Bahia de tous les Saints**, título dado pelos tradutores ao romance **Jubiabá** (1935), em Paris. Esse movimento do autor de **Capitães da Areia** (1937) nos remete à sugestão já dada por Graciliano Ramos para valorizar as letras nacionais. Respondendo a ataques de que a exposição de nossos tipos aos estrangeiros desvalorizariam a nossa pátria, o velho Graça considera a publicação de **Jubiabá**, na França, uma espécie de contrabando literário, benéfico ao artista brasileiro. O escritor alagoano já propunha que se mandassem as obras para o exterior em forma de matéria-prima, para que pudéssemos tê-las, nas nossas livrarias, de volta a preço de mercadoria. A alegoria do autor reflete também seu posicionamento diante da dependência cultural, econômica e tecnológica do Brasil em relação ao Velho Mundo.

Todos os textos de **Linhas Tortas** são importantes fontes que nos conduzem aos movimentos realizados por Graciliano Ramos na direção de ocupar o espaço dos possíveis, a que Pierre Bourdieu chama de *campo literário*. Há, na obra póstuma do criador de Paulo Honório e Luís da Silva, vastos e explícitos indícios da sua postura ideológica diante da arte, bem como aos grupos literários e livrarias que frequentou, os quais o fizeram figurar entre os maiores nomes da Literatura Brasileira e o maior, dentre os que se propuseram a dissecar o Nordeste brasileiro a partir de um olhar verdadeiramente nordestino.

A dicotomia que a crítica tradicional procurava estabelecer entre os escritores do norte e do sul do Brasil e, conseqüentemente, entre suas obras foi incisivamente rebatida por Graciliano Ramos, que se opôs a aceitar a existência de grupos nortistas e sulistas dentro da Literatura Brasileira.

O que Graciliano destaca é a existência de uma proposta literária que se contenta a escrever fatos puramente imaginários e outra que se debruça sobre os acontecimentos reais. Aos adeptos daquela o Mestre Graça se refere como *os inimigos da vida*, os quais se

“chocam” ao encontrarem na nossa literatura vocabulário e fatos que corrompem a nossa sociedade.

A defesa de Graciliano Ramos aos seus conterrâneos não se restringe a uma atitude bairrista. Ao invés disso, fundamenta uma poética que se pauta na exposição das desigualdades sociais responsáveis pela manutenção do *status quo* da então quatrocentona sociedade feudal brasileira.

Fazer uma literatura bem comportada sacia os interesses da classe dominante. Expor as condições de isolamento, desprezo e miséria em que se encontra o povo nordestino é para o escritor alagoano uma profissão de fé, de compromisso com o seu povo e com o seu tempo. É, portanto, esse espaço, esse *campo*, que Graciliano Ramos opta por ocupar.

Por jamais se omitir diante das vicissitudes de seu tempo, não poupando sequer os amigos, como o fez ao criticar José Lins do Rêgo em “**Os amigos do povo**”, tornou-se Graciliano Ramos o maior representante do Romance de 30 no Brasil.

CAPÍTULO III – A ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA EM GRACILIANO RAMOS

Na apresentação de **A Angústia da Influência: uma teoria da poesia**, de Harold Bloom (1930 –), Arthur Nestrovski reporta-se a Jorge Luis Borges, no intuito de colocar em evidência o aspecto atemporal, ou melhor dizendo, o caminho inverso de um poeta em relação a seu antecessor, uma vez que se estabelece na leitura uma dimensão temporal peculiar. Segundo Nestrovski, para Borges, acontece a todo escritor a criação de seus precursores, provocando, assim, uma inversão nas relações de causa e efeito.

Sem se deixar reter em análises às ideias de T.S. Eliot em relação à Teoria do Sublime longuiniana, Nestrovski afirma que

(...) o sublime – que atende por diversos nomes: a Natureza, a Imaginação, a libido, a música, M, o inominável – não é outra coisa senão a instância do aparecimento e da resistência, ou velamento do precursor. O sublime, na poesia, é sempre (como veremos) o ponto da citação: da citação sublimada. (...) ⁵¹

Nesse sentido, Nestrovski nos chama a atenção para o fato de que se situa na relação existente entre poetas e precursores o texto literário, aquele que representa uma luta sublime contra figuras de anterioridade. A essa luta Nestrovski chama de retórica da influência, da qual, em razão da incapacidade de se nomear o sublime, face aos movimentos de anterioridade e modernidade, os quais se alternam como ponto de origem, surge uma nova acepção – a angústia da influência – cujo maior expositor é o teórico norte-americano Harold Bloom.

Para Bloom, o poema deve ser entendido como um ato de leitura, que nos leva a considerá-lo não como um objeto, mas sim como “(...) um *movimento* e uma *postura* em relação a um poema ou poemas anteriores (...)” ⁵², o que, por extensão, nos leva a perceber a crítica como poesia em prosa e a ver a poesia em si mesma como uma espécie de crítica, criando-se, desse modo, uma percepção de que a leitura torna-se o modelo da criação literária, já que é nela (na leitura) o ponto em que nascem poesia e crítica.

Nestrovski ainda nos alerta acerca da visão Bloomiana de que, dentre os instrumentos de sobrevivência poética, o desvirtuamento do passado é o mais valioso em oposição à carga de anterioridade, a qual, se vista como simples repetição, torna-se “(...) o maior impedimento

⁵¹ BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 14.

⁵² BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 17.

à formação do poeta, um agente bloqueador alegorizado na figura gigantesca, edipiana, do poeta-pai.”⁵³

Bloom desenvolve sua reflexão sobre os padrões de apropriação ou desapropriação entre poemas em seis estágios que procuram relacionar arbitrariamente um poeta a seu precursor. Utilizando-se, por empréstimo, de diversas fontes clássicas, o crítico norte-americano assim nomeia esses estágios: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *askesis e apophrades*, os quais, do ponto de vista linguístico podem ser entendidos, respectivamente, como ironia, sinédoque, metonímia, hipérbole, metáfora e metalepse. Se nos apoiarmos em John Hollander para traduzir os estágios acima em imagens de força, teremos, na mesma ordem, busca, queda, giro, progressão, mascaramento e combate.

É a partir das reflexões de Bloom que tentaremos aqui evidenciar os mecanismos de apropriação e desapropriação de Graciliano Ramos em relação a seus antecessores, ou melhor dizendo, precursores, uma vez que estes podem, quem sabe cronologicamente, se encontrar inseridos em um campo literário posterior ou contemporâneo a ele.

Para se lograr algum sucesso nesta empreitada, devemos conceber, de forma clara, que a teoria da influência, proposta por Bloom, não pode ser reduzida a uma teoria da alusão. Para o autor de **Um mapa da desleitura** o que interessa, de fato, é aquilo que “(...) um poema pode deixar de fora, e não incorporar do patrimônio do precursor (...)”⁵⁴

Na introdução de **A Angústia da Influência**, Bloom afirma que sua *teoria da poesia* se dá através da descrição da influência poética. Nesse sentido, não há como dissociar a história da poesia da influência poética, ou mesmo, diferenciá-las, uma vez que “(...) os poetas fortes fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação.”⁵⁵

Para Bloom, a influência poética traduz-se no estudo do ciclo vital do poeta-como-poeta. Ela não produz a diminuição da originalidade, pelo contrário, amiúde pode tornar um poeta mais original. Tentando, ele mesmo, uma desapropriação, ou *misprision*, Bloom admite que primariamente se apoiará em Freud e Nietzsche para o desenvolvimento de sua teoria, a qual ordinariamente se colocará em oposição a alguns de seus pressupostos, tais quais as tensões revisionárias e ascéticas do temperamento estético nietzscheanas e as investigações sobre os mecanismos de defesa e suas ambivalências freudianas.

⁵³ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 17.

⁵⁴ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 21.

Podemos, então, nesse momento, já nos reportarmos ao esforço de Graciliano Ramos na busca por um estilo próprio. Através de suas crônicas, explicita críticas em relação aos seus antecessores já consagrados pelo *cânone* da Literatura Nacional. Inicialmente, pode-se até imaginar que Graciliano não se angustia com as influências e, de certa forma, ratifica o *cânone*. Basta, porém, examinarmos a crônica “**Os amigos de Machado de Assis**” para percebermos que Mestre Graça tem um posicionamento claro acerca do espaço utilizado pelos escritores, procurando diferenciá-los do leitor comum.

Na crônica citada, Graciliano afirma que o reconhecimento a Machado de Assis só se deu trinta anos após sua morte. Seriam esses seguidores seus amigos e, apesar de também ser seu admirador, tentará dessa influência se livrar, ainda que muito do estilo machadiano possa ser encontrado nos seus próprios escritos.

Conhecedor que era de Literatura e leitor habitual, Graciliano se coloca nessa mesma crônica contra as fórmulas românticas que resultam de folhetins adocicados, propensos à mera satisfação do mercado editorial e do deleite das moçoilas de nossa “burguesia” tupiniquim. Na crônica, o autor de **S. Bernardo** se indis põe com Alencar e compra a briga que se travou nos meios literários do século XIX entre os admiradores da literatura do descendente da heroína da Confederação do Equador e os que apreciavam a obra Realista do primeiro Presidente da Academia Brasileira de Letras. Sem reserva alguma, Graciliano Ramos, em seu texto, declara que

Machado de Assis não será nunca um artista popular. No interior do país, nas mais afastadas povoações, senhoras idosas tremem, umedece os óculos gaguejando as histórias do *Moço Louro* e da *Escrava Isaura*, emprestam às netas brochuras do romantismo, conservadas miraculosamente. Alencar circula, e deve-se a ele haver por ali tanta Iracema, tanto Moacir. Não é razoável, porém, esperarmos que o leitor comum, que se agita com excessos literários de meado do século XIX, entenda e sinta Machado de Assis, homem frio, medido, explorador de consciências. Em geral, não gostamos de que nos explorem a consciência – e, ainda quando sabemos que a exploração é bem feita, necessitamos algum esforço para nos habituarmos a ela.(...)

⁵⁶

Para Graciliano, o que leva seus contemporâneos a admirarem o morador do Cosme Velho não é o valor de sua obra, mas, na verdade, o fato de o autor ter se tornado uma relíquia. O que nos chama a atenção, porém, é que, no fragmento acima, há dois movimentos que, ainda que antagônicos, se fazem presentes no estilo de Graciliano Ramos.

⁵⁶ RAMOS, Graciliano. “**Os amigos de Machado de Assis.**” In: **Linhas tortas: obra póstuma**. 16. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994. p.104.

Trata-se do que Bloom já afirmara acerca da apropriação e da desapropriação. Enquanto louva Machado, aparentemente, o autor alagoano absorve sem remorsos sua influência, conduzindo-se numa rota de apropriação; por outro lado, indo de encontro a José de Alencar e a Bernardo Guimarães – este considerado o fundador do regionalismo no Brasil; aquele, um dos maiores representantes dessa tendência no século XIX, segue uma rota de desapropriação, uma vez que se tornará o maior representante do Romance de 30 no Brasil – estética de cunho essencialmente regionalista.

Como bem afirma Bloom, não podemos escolher a influência, e o fruto das leituras de Graciliano fá-lo-á traçar seu estilo, seja por apropriação, seja por desapropriação a elementos nelas presentes. Para ilustrar, podemos recorrer à crítica que faz aos enredos presentes nos roteiros de cinema. A fórmula utilizada em todas as fitas do início do século XX lembra, na prática, os folhetins de meados do século XIX. Apesar de fazer elogios a Júlio Verne, e aí já externar uma de suas influências, Graciliano Ramos não se furta de sua notória sinceridade ao afirmar que

Só há uma coisa com que embirro. Será talvez uma particularidade de temperamento extravagante. Mas não posso me contrafazer. Embirro. Perdoem os cinemófilos exaltados.

É que tenho observado – e modestamente confesso que não sou um grande observador – que todos os romances que ali exibem têm sempre este enredo.

Uma rapariga leva uma existência em casa de seus pais, ou uma mulher casada vive recolhida numa virtude nunca perturbada, fazendo carícias sérias ao marido e dando beijocas na filha, que ordinariamente é uma criança de seis a oito anos.

Depois aparece um intruso, que, segundo as circunstâncias, pode ser um pintor, um músico, um estudante ou um fidalgo da vizinhança.

Acontece às vezes ser homem de maus bofes; é mais comum, porém, que seja um peralvilho viciado que tem o natural capricho de gostar da pequena ou de dar voltas aos miolos da mulher do próximo.

A família não vê nada, o marido é de uma credulidade encantadora... E um belo dia a criatura bate a linda plumagem, deixando sobre uma banca o infalível bilheteinho.

Começa para o fugitivo uma vida de aventuras. Entram em cena o transatlântico, os comboios de estrada de ferro, e, se o filme é de qualquer fábrica italiana, os indefectíveis passeios a gôndola ao luar, nas lagunas de Veneza. Passa-se um ano, o sedutor aborrece-se da companheira, abandona-a em um quarto de hotel.

Sobre um móvel fica o eterno bilhete e, não raro, alguns bilhetes de banco. A pobrezinha, sem arrimo, entrega-se ao teatro. Depois de algum tempo, invariavelmente, é uma grande artista – atriz, bailarina, cantora, ou qualquer coisa.

Anda por muitos países. Uma noite, depois de seus triunfos, descobre na platéia o marido ou o pai. Findo o espetáculo, deixa o camarim cheio de admiradores e lá vai em busca do antigo lar, arrependida, coberta de lágrimas e de jóias. Mas o carrancudo progenitor repele-a, o marido não consente que ela beije a filha, agora transformada em rapariga bonita. E a desgraçada pecadora dá um trágico adeus à casa antiga, chega à borda de um precipício – zás! – pula para baixo, mata-se.

É mais ou menos assim, com pequenas diferenças em um ou outro pormenor, que se desenrolam todas as fitas. Mas, salvo alguns insignificantes inconvenientes, tudo aquilo é encantador.⁵⁷

A opinião de Graciliano acerca das fitas de cinema estende-se aos romances que leu. Não seria forçoso relacioná-los a algumas obras do Realismo, em que a mulher perde a postura de heroína, própria do Romantismo, e torna-se uma reles humana, vítima das tentações mundanas e dos sonhos de amores eternos e príncipes encantados advindos da leitura de obras românticas.

As mulheres das fitas de cinema não nos lembram, por exemplo, o sofrimento de Luísa, de **O Primo Basílio**, e de Amélia, de **O Crime do Padre Amaro**? O que dizer, então, das personagens machadianas, das quais Graciliano Ramos tentará se desvencilhar em sua *apophrades*? Vejamos como Machado de Assis apresenta a filha do escrivão Meneses, em **A Missa do Galo**:

Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova. Vestia um roupão branco, mal apanhado na cintura. Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras. Fechei o livro; ela foi sentar-se na cadeira que ficava defronte de mim, perto do canapé. Como eu lhe perguntasse se a havia acordado, sem querer, fazendo barulho, respondeu com presteza:

– Não! qual! acordei por acordar.

Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono. Essa observação porém, que valeria alguma cousa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer. Já disse que ela era boa, muito boa.⁵⁸

Recorrendo, ainda, a Machado de Assis, o que dizer do fim trágico da personagem Rita do conto **A Cartomante**? Fazendo uma relação mais ousada com fatos reais, contemporâneos de Graciliano, a tessitura dos enredos de cinema não nos remeteriam à tragédia protagonizada por Euclides da Cunha? O posicionamento do escritor alagoano sobre as fitas cinematográficas nos evidencia a angústia da influência vivida, ainda que de maneira inconsciente, por ele. Devemos, pois, ver o que Bloom procura aprofundar em sua *Teoria da Poesia*.

Ao tratar do *clinamen*, ou desapropriação poética, Bloom se reporta a Shelley quando defende que “(...) os poetas de todas as eras contribuem para um único Grande Poema,

⁵⁷ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p.p. 27-28

⁵⁸ ASSIS, Machado. “**Missa do Galo**”. In: **Contos. Seleção de Deomira Stefani**. 18. ed. São Paulo: Ática, 1997. (Série Bom Livro). p. 100

perpetuamente *in progress* (...).”⁵⁹ Nesse sentido deve-se considerar que a leitura dos poetas distingue-se da dos críticos, uma vez que aqueles, à proporção que vão se tornando fortes, deixam de ler a poesia de outrem, pois sua capacidade restringe-se a ler apenas a si próprios. Reconhecer-se em outro poeta seria, logo, um sinal de fraqueza que os excluiria do quadro dos eleitos.

De forma alegórica, Bloom considera o Satan Miltoniano como o arquétipo do poeta moderno, quando dotado de toda sua força, porém, ao lograr uma busca por argumentação e comparação enfraquece, tornando-se, por sua vez o arquétipo do crítico moderno. Nessa alegoria Satan seria o poeta moderno e Deus, o precursor morto, ou seja, o poeta ancestral. Adão representaria o leitor moderno potencialmente forte, mas atualmente fraco, por se encontrar ainda em busca de uma voz. Como Deus está morto e sua força criadora divina manifesta-se tão somente no passado do poema, ele prescinde de uma Musa. No **Paraíso Perdido** (1667), de Milton, Satan teria a posse do pecado; já para Adão, Eva e Milton restaria apenas a Amásia Interior, a Emanação que se lamenta ininterruptamente pelo pecado do poeta.

No poema de Milton, a consciência de um estar caindo, em oposição ao fato consumado da Queda, marca o começo da poesia. A consciência do poeta de ter sido eleito torna-se para ele uma maldição, porque, ao tomar consciência de si em sua força máxima, o poeta, com o impacto de sua queda, cria o Inferno, o que, paradoxalmente, fá-lo-á tornar-se herói, pois se arrepende e aceita um Deus diferente dele e que se encontra fora dos limites do possível que o poeta, em sua danação, tenta explorar. A esse Deus podemos relacionar a história da cultura, por extensão os poetas mortos. Dessa forma a poesia serviria como uma ferramenta a serviço do recolhimento de tudo que a cultura pode nos oferecer. Na leitura, ou melhor dizendo, na desleitura de Bloom

(...) o heroísmo final do poeta, em Milton, é um espasmo, autodestrutivo, espasmo glorioso como o de Sansão, já que destrói consigo o templo de seus inimigos. Satan, organizando o caos, impondo uma disciplina à escuridão visível, conclamando seus acólitos a igualá-lo na recusa de se lamentar, torna-se o herói como poeta, descobrindo aquilo que deve bastar, mes mo sabendo que nada jamais bastará.⁶⁰

Para Bloom, o heroísmo descrito acima se encontra exatamente na fronteira do solipsismo, enquanto o poeta moderno, Satan, vai se prostrar sempre à margem oposta do

⁵⁹ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 49.

⁶⁰ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 52.

solipsismo do qual acaba de emergir, o que nos leva a concordar com Bloom quando afirma que o poeta, ainda que o mais forte, deve ser visto a partir de sua fraqueza inicial, induzindo-nos a concebê-lo não como um Satan em retrospecto, mas como um Adão em potencial. Isso faz com que aceitemos, então, a Influência Poética como um sentimento que o poeta forte vivencia, de maneira torturante, da presença de outros poetas em suas entranhas.

Embora traga dentro de si seu poema, o poeta deve vivenciar a experiência de se encontrar nos poemas a ele exteriores. Repousa, nesse paradoxo, a angústia da influência, a qual nos conduz ao princípio central da tese de Bloom:

A Influência Poética – quando envolve dois poetas autênticos, fortes – procede sempre por uma desleitura do poeta anterior, um ato de correção criativa que é, na verdade, e necessariamente uma interpretação distorcida. A história das influências poéticas produtivas, que é a história da tradição central da poesia do Ocidente a partir da Renascença, é uma história da angústia e da caricatura autoprotetora, da distorção, do revisionismo voluntarioso e perverso, sem o que a poesia moderna, como tal, não poderia existir.⁶¹

Bloom considera, então, que a Influência Poética é, em si própria um paradoxo, já que a busca de produzir o oposto do que a cultura oferece ao poeta forte constitui-se numa forma de imitação. Buscar um defeito que não há em seu Original Supremo, confrontando-o, constitui-se no exercício do poeta forte e sua situação, ao se confrontar com o universo da poesia, tende a caracterizar-se em um estado de Satan, no qual prevalece uma consciência perene do dualismo de, apesar de ser puro espírito, estar sempre preso à finitude, ao limite de opacidade.

Desse modo, Bloom entende o desvio, ou *clinamen*, como o conceito central para que se venha a elaborar uma teoria acerca da Influência Poética, uma vez que a separação de cada poeta de seu Progenitor Poético se dá sempre por meio de um revisionismo criativo. Nesse sentido, entende-se que “(...) O poeta desloca de tal forma seu precursor, de tal forma desvia-se de seu contexto que os objetivos visionários, com toda sua intensidade, só podem mesmo se esvanecer no *continuum*. (...)”⁶²

É por isso que Bloom afirma que se torna impossível esquivar-se do fato de que toda interpretação criativa é ao mesmo tempo uma interpretação equivocada, uma vez que cabe ao novo poeta a determinação da lei *particular* de seu precursor. Propõe-nos, então, Bloom que devemos desistir de compreender um poema de forma isolada e abraçarmos a empresa de

⁶¹ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 62.

⁶² BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 76.

tentar ler todo poema como se fosse a interpretação que um poeta, enquanto tal, produz em relação a um poema que o precede, ou mesmo em relação à poesia em geral.

A partir desse primeiro estágio proposto por Bloom, observemos como Graciliano Ramos cuida de suas personagens, ao movimentar-se em direção de uma influência machadiana, sem contudo tornar-se um mero plagiador. É sabido que o psicologismo é uma marca forte da obra machadiana. O próprio Graciliano reconhece isso quando se refere ao escritor carioca como um explorador de consciências. O Mestre Graciliano, por sua vez, segue pela mesma trilha, ao construir algumas de suas personagens.

Ao abordar, por exemplo, o ciúme, os dois escritores apresentam pontos de semelhança e, paradoxalmente, de ruptura. Fábio Lucas, ao apresentar o romance **Dom Casmurro**⁶³, enfatiza dois estudos feitos sobre o romance machadiano: um por sua tradutora norte-americana Helen Caldwell; outro, pelo estudioso brasileiro Eugênio Gomes. Enquanto a primeira se debruça sobre a natureza do ciúme de Bentinho, tenta ainda elucidar as influências shakespearianas do escritor brasileiro. Caldwell relaciona, por exemplo, o sobrenome de Bentinho à fusão do bem com o mal, existente em cada ser humano. Santiago seria, pois, a fusão de Santo + Iago, uma vez que no drama **Othello**, do autor de **Romeu e Julieta**, Iago representaria a consciência perversa que atormentaria o bom Othello. Essa luta interior faria de **Dom Casmurro** o romance mais ambíguo da Literatura Brasileira.

Evitando assumir uma postura analítica simplista, procuramos na superproteção materna de Bentinho a origem da insegurança que geraria seu ciúme doentio. O destino de Dom Casmurro é a solidão, e a distância resultante do exílio de Capitu na Europa seria a sentença interior a atormentar o narrador-personagem de **Dom Casmurro**.

Graciliano Ramos se ocupa do mesmo sentimento em **S. Bernardo** e em **Angústia**. Em sua obra-prima, o nome dado à personagem feminina, vítima do ciúme de Paulo Honório, nos lembra a figura bíblica da mulher condenada. A Madalena de Graciliano Ramos também se exila, assim como a possuidora dos olhos dissimulados da obra machadiana. O exílio da professora primária, porém, é mais intenso e atormentador, uma vez que Madalena suicida-se. Os fantasmas que perseguem tanto Bentinho quanto Paulo Honório se assemelham. Aquele alimenta seu ciúme desconfiando do amigo de Seminário, Escobar.

A proximidade entre Capitu e Escobar faz com que Bentinho desconfie inclusive da paternidade sobre Ezequiel. Sua ideia fixa o faz rejeitar o carinho do filho. Ao retornar da

⁶³ LUCAS, Fábio. “Uma ambigüidade insolúvel”. In: ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. 37. ed. São Paulo: Ática, 1999. – (Série Bom Livro). p.p. 3-7

Europa, após a morte da mãe, Ezequiel busca uma aproximação com o pai, o qual só consegue ver no filho semelhanças com Escobar. Depois de muito relutar, porém, Bentinho assume uma postura paterna, mas cheia de restrições, como se percebe no final do capítulo CXLV, intitulado **O Regresso**, quando Ezequiel lhe fala das intenções de partir em uma cruzada arqueológica:

Sorriu vexado, e respondendo-me que as mulheres eram criaturas tão da moda e do dia que nunca haviam de entender uma ruína de trinta séculos. Eram dois colegas da universidade. Prometi-lhe recursos, e dei-lhe logo os primeiros dinheiros precisos. Comigo disse que uma das conseqüências dos amores furtivos do pai era pagar as arqueologias do filho; antes lhe pagasse a lepra... Quando esta idéia me atravessou o cérebro, senti-me tão cruel e perverso que peguei no rapaz, e quis apertá-lo ao coração, mas recuei; encarei-o depois, como se faz a um filho de verdade; os olhos que ele me deitou foram ternos e agradecidos.⁶⁴

Paulo Honório, por sua vez, procura rivais entre aqueles que o cercam. Pessoas que costumavam gozar de sua confiança. Uma carta, escrita por Madalena e endereçada a Azevedo Gondim, torna-se o motivo de uma acirrada discussão entre os protagonistas de **S. Bernardo**. Desse episódio aprofundam-se as desconfianças de Paulo Honório, que passa a ver suspeição de adultério de Madalena por todos os lados. Passando por Gondim, Dr. Magalhães e Padilha, os ciúmes de Paulo Honório se superam ao acreditar que sua mulher o traía com os caboclos da fazenda. No entanto, os fantasmas de Paulo Honório vão além. Perseguido pela ideia fixa que lhe resulta de uma frase dita por Padilha, a qual afirmava que ele conhecia a mulher que tinha, Paulo Honório revolta-se contra si mesmo, por sua incapacidade de depositar confiança na mulher que escolhera para se casar e tudo que ouve passa, assim como o olhar de Capitu ao defunto Escobar, a ter um viés ambíguo, como se pode perceber no fragmento seguinte:

“Aquela mulher foi a causa da minha desgraça.” Que falta de respeito! Há quem atire semelhante heresia em cima de uma senhora casada, nas barbas do marido? Há? Não há. Querem mais claro?
Padre Silvestre passou por S. Bernardo – e eu fiquei de orelha em pé, desconfiado. Deus me perdoe, desconfiei. Cavalos amarrados também come.⁶⁵

As palavras de Padilha e a visita de Padre Silvestre levam Paulo Honório a assumir que se encontra à beira da loucura. Por mais que desejemos distanciar os dois escritores,

⁶⁴ ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 37. ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Bom Livro). p.182.

⁶⁵ RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo: posfácio de João Luiz Lafetá. Ilustrações de Darel**. 60. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. p. 152

torna-se clara a releitura de Machado de Assis feita por Graciliano Ramos. Não somente o tormento dos protagonistas de **Dom Casmurro** e **S. Bernardo** os aproxima, mas também a frieza da relação entre pais e filhos. Do primeiro já se falou; do segundo, escapa uma sensação de derrota, ao se referir ao tédio que o assola nas páginas finais do romance, quando afirma não ter amizade ao filho.

Não menos importante é o fato de que os dois protagonistas se utilizam da escritura de um livro na vã tentativa de elucidar as razões de seu tédio. Enquanto Bentinho busca restaurar na velhice a adolescência, atando as duas pontas da vida, Paulo Honório, numa convicção determinista, procura nas condições sociais as causas de sua conduta, reconhecendo que, mesmo estragando de maneira estúpida a sua vida, se lhe fosse possível recomeçá-la, as forças atávicas o levariam a reproduzi-la fielmente.

Poderíamos, ainda, nesse primeiro estágio da Teoria de Bloom, destacar a opção dos escritores pelo foco narrativo em primeira pessoa, conduzindo-nos a ideia de que, de fato, o poeta mais jovem terminará por criar o seu antecessor. Como diria Machado de Assis, em alusão ao poeta inglês William Wordsworth (1770-1850), “O Menino é o pai do homem”.

O segundo estágio proposto por Bloom denomina-se *Tessera*, ou complementação e antítese. Ao citar o ensaio de Nietzsche (1844 – 1900), **Das Vantagens e Desvantagens da História para a Vida** (1874)⁶⁶, Bloom confessa que, ao lê-lo pela primeira vez, em 1951, sentiu uma dolorosa reprovação que se tornou ainda maior após a releitura feita durante a produção de sua teoria da poesia. Se o *clinamen* pode ser entendido como uma desapropriação poética, o sentimento vivido por Bloom não se dá por acaso. Pode-se dizer que ele próprio, vivencia uma *tessera*, já que Nietzsche contesta veementemente a influência como angústia.

Assim como Goethe (1749 – 1832) e Milton (1608 – 1674), Nietzsche e Emerson (1803 – 1882) jamais se constrangeram diante da sombra de um precursor. Para estes, Influência e revitalização são palavras sinônimas. Ocorre, no entanto, que, segundo Bloom, a Influência advinda com o Iluminismo tem tomado uma conotação mais voltada para uma maldição que para uma bênção. Isso se dá porque a influência, no intuito de atuar como revitalização, finda por agir com muita propriedade como uma expropriação.

Dessa maneira, Nietzsche, em uma passagem de **O Crepúsculo dos Ídolos** (1888), concebe o gênio como um evento, uma explosão que traz à tona tudo aquilo que vem sendo guardado para o seu próprio uso. Esse evento, o gênio, é *forte*, opondo-se à fraqueza de sua

⁶⁶ BLOOM, Harold. *Op.cit.*

época. Por isso o gênio inunda seus seguidores, os quais o desleem. Firma-se já aqui uma postura antitética.

Seguindo o pensamento de Freud (1856 – 1939), Thomas Mann (1875 – 1955) utiliza a teoria psicanalítica do retorno à infância, a fim de nos sugerir uma influência permeada de admiração e amor do poeta forte pelo seu precursor. Este representaria o pai; aquele o ser que a ele volta na tentativa de imitá-lo. Trata-se, pois, de uma influência revisionária de continuidade, que descarta a angústia que leva o poeta a desapropriar-se do seu precursor.

Nesse sentido, a sensação de crueldade que Bentinho reconhece e repele quando da promessa de ajudar Ezequiel nas viagens arqueológicas também se fará presente em Paulo Honório, quando em um lapso de consciência afirma que “Com esforço e procurando distração, conseguia reprimir-me. Era intuitivo que o aceno não podia ser para ela. Não podia.”⁶⁷

Graciliano Ramos sente-se bastante à vontade com a influência que recebe de Machado de Assis. Além de se valer da exploração das consciências, o escritor alagoano será, assim como Machado, reconhecido por sua ironia cortante. Não menos importante é, por exemplo, a escolha do nome, Glória. Em Machado, nomeia a mãe de Bentinho, a qual tenta levá-lo a uma vida casta de sacerdote para a paga de uma promessa e, assim, conduzi-lo à Glória Divina. Paradoxalmente, porém, sua superproteção é que leva Bentinho a uma vida atormentada e inglória; por outro lado, em **S. Bernardo**, o substantivo Glória nomeia a tia de Madalena.

Na época em que produziu seus escritos, a presença de Machado de Assis era tão marcante que difícil seria encontrar uma crítica que não tomasse o escritor carioca como paradigma. Graciliano Ramos soube muito bem registrar esse momento e, em sua crônica, *Machado de Assis*, não poupa os exageros da crítica, a qual em tudo vê um estilo machadiano, mesmo nas produções mais remotas. É certo que, por essa época, fatores econômicos adversos forçavam a valorização da Literatura Nacional. Como bem registra Graciliano

Nessa época longínqua, ali pelas imediações de 30, um nacionalismo crioulo engulhava a lembrança de coisas estrangeiras, condenava a importação, cantava loas ao babaçu, falava com abundância em realidade brasileira. (...) Alguém declarou que possuíamos excelentes modelos e era desnecessário importá-los num tempo de vacas magras, quando a revolução política havia baixado o

⁶⁷ RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo: posfácio de João Luiz Lafetá**. *Op.Cit.*. p. 153.

câmbio e dificultado a compra de figurinos literários. Machado de Assis, convenientemente espanado, servia bem.⁶⁸

A influência machadiana se faz notória nas palavras de Graciliano. Enquanto critica os machadianos de ocasião, utiliza-se de uma sagaz ironia para descrevê-los. A preocupação com a vulgarização da obra machadiana se faz presente nas crônicas do escritor alagoano, para o qual o exagero em procurar influências machadianas, pelos críticos, em escritos de seus contemporâneos, tornou, na época, o fundador da Academia Brasileira de Letras um artista odioso.

É nesse sentido que se tenta ver em Graciliano uma influência revisionária de continuidade em relação a Machado de Assis e à produção que se acumula durante a História da Cultura.

Mann está, no entanto, consciente da impossibilidade de se escrever um romance sem que outros sejam lembrados. Citando Goethe, Mann defende a inconsciência do homem de ação, o qual para Nietzsche também não é homem de conhecimento. Bloom acredita que esses grandes contestadores da influência são, na verdade, enormes campos de angústia da influência.

Entende-se, portanto, angústia da influência, a partir de uma definição Freudiana

(...) *antes* de alguma coisa é claramente uma modalidade de expectativa, como o desejo. (...) A angústia da influência é uma angústia que surge na perspectiva de ser *inundado*. Lacan insiste que o desejo é só uma metonímia; pode ser que o contrário do desejo, a angústia, seja apenas uma metonímia também. O efebo que teme os precursores como um dilúvio está confundindo uma parte vital com o todo, onde o todo é tudo aquilo que constitui sua angústia criativa, o agente espectral bloqueador de todo poeta forte. Essa metonímia, porém, é difícil de ser evitada: todo bom leitor deseja se afogar. Mas se é o poeta que se afoga, terá se tornado *meramente um leitor*.⁶⁹

Essa angústia freudiana serve de pressuposto à exploração da angústia da influência, vista como análogo compulsivo na melancolia dos poetas à angústia da separação, vista por Freud como uma angústia de exclusão aliada a uma angústia de morte. Essa mesma angústia pode ser encontrada em Vico, uma vez que

(...) A angústia poética implora pelo auxílio divinatório da Musa, na tentativa de predizer e postergar, tanto quanto possível, a morte do próprio poeta, seja como poeta ou (talvez secundariamente) como homem. (...) O poeta acredita que seu amor pela Musa reflete um anseio de divinação, de uma divinação que lhe garantiria

⁶⁸ RAMOS, Graciliano. “Machado de Assis.” In: *Linhas tortas: obra póstuma*. 16. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994. p.106.

⁶⁹ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 92.

tempo suficiente para realizar-se como poeta; mas seu único anseio é a nostalgia por uma morada tão vasta quanto seu espírito, e ele nem ama, nem jamais amou a Musa. (...) ⁷⁰

Tal angústia e nostalgia levam o jovem poeta a amar somente a si próprio na Musa, temendo que esta se odeie a si mesma no poeta. Vítima inconsciente da *extensão* cartesiana, o efebo não sabe que ele só se tornará um poeta forte quando tiver consciência da continuidade existente nele próprio. Somente nesse instante é que tentará exorcizar sua culpa, procurando fazer do precursor uma versão mal realizada do poeta futuro, o qual, na verdade, é o próprio poeta forte realizando uma versão de si próprio.

Sendo, simultaneamente, herói e vítima da história da poesia, o poeta forte só se livra da vitimização se conseguir resgatar sua Musa adorada que se encontra nas mãos de seus precursores. A *tessera* representaria, pois, nesse contexto, a batalha do efebo de convencer a si próprio e também a nós que a Palavra do novo poeta teria já redimido a Palavra do precursor, a qual já se apresentava desgastada.

Dirige-se, então, o poeta para o terceiro estágio proposto por Bloom: a *kenosis* – ou repetição e descontinuidade. Se Freud está correto ao afirmar que a repressão é o agente transformador de toda expressão emocional em angústia mórbida, então somos obrigados a concordar com ele quando afirma que a angústia tem como origem algo reprimido que *retorna*. A essa categoria especial de angústia, Freud classifica como *unheimlich* – ou o não-familiar, o estranho.

Dentre as variedades de não-familiar, de estranho, Bloom nos sugere a angústia da influência. Para ele, da mesma forma que o medo da castração pode ser entendido como um problema ocular, de cunho fisiológico, o medo que o poeta tem de deixar de ser poeta pode também ser compreendido como um problema de visão.

Esse problema de visão que de um lado quebra e deforma o que é visto, pela ilusão do poeta de que vê bem demais; e de outro, em razão de sua visão velada, só consegue vislumbrar uma nuvem luminosa. Isso leva o efebo a vivenciar sua primeira sensação enquanto poeta recém-encarnado: ser lançado para fora e para baixo, além de também ter-se permitido encontrar por meio da glória cuja intuição o tornara poeta. Está fadado o já poeta a se colocar em batalha constante entre a permanência do elemento instintivo do poeta e o retorno a sua própria individualidade.

⁷⁰ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p.p. 96-97.

Alegoricamente, Bloom considera esse retorno, essa busca pelo fogo, como a busca pela descontinuidade. Desse modo a repetição estaria às margens do oceano em que o poeta caiu e o Equívoco somente viria àqueles que conseguissem extrapolar os limites da descontinuidade, lançando-se em direção de uma liberdade que prescindisse do peso do precursor. Nesse sentido, Bloom nos chama a atenção para o fato de que “(...) A vocação prometéica, ou busca de *força poética*, move-se entre as antinomias do ser atirado (que é a repetição) e da extravagância (a *Verstiegenheit* de Binswanger, ou *insanidade poética*, ou autêntico Equívoco). (...)”⁷¹

Fadados ao fracasso, em razão do círculo vicioso fixado nessa constante luta entre repetição e descontinuidade, poucos poetas conseguem quebrar esse moto-contínuo e atingirem um contrassublime. Desse modo, a repetição surge como o maior entrave para o poeta tardio, uma vez que ela, ao ser elevada à categoria de re-criação, impulsiona o efebo a distanciar-se do horror de se reconhecer como simples cópia de seu precursor. Para livrar o já poeta forte desse dilema, devemos considerar para efeito de poesia, a repetição proposta por Kierkegaard, citado por Bloom, que traz em sua essência uma aproximação com as ironias da expropriação poética. Trata-se, pois, de uma repetição que não pode acontecer, pois, por ser uma lembrança por antecipação, ela simplesmente *irrompe, lança-se à frente*.

Kierkegaard, citado por Bloom, ao distinguir repetição de recordação, defende que ambas, na verdade, são um mesmo movimento. Suas direções, no entanto, é que são adversas, pois esta diz respeito a algo que já aconteceu; enquanto aquela diz respeito a uma lembrança por antecipação.

Bloom admite, então, que “a desapropriação poética (...) é mesmo um mal-refazer (e um levar a mal) do que já fora feito antes pelos precursores, (...)”.⁷² O poeta forte volta-se então para a realização de um movimento da imaginação que a um só tempo se volta para a anulação e para o isolamento, a que se chama de *kenosis*. No poeta forte, ela representa um ato revisionário pelo qual ocorre um “esvaziamento” ou “vazante” face ao precursor.

Mais voltada para poetas do que para poemas, a *kenosis* pode ser comparada a um ato de autoabnegação, embora sua verdadeira tendência seja a de exigir que o precursor, o pai, responda pelos seus erros e pelos de seus discípulos, filhos.

A esses três primeiros estágios – *clinamen*, *tessera* e *kenosis* – podemos tentar estabelecer uma correlação, em caráter de fixação de seu entendimento. Nesse intuito,

⁷¹ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 116.

⁷² BLOOM, Harold. *Op.cit.* p.p. 119-120.

recorremos à recapitulação feita por Bloom, quando ele nos lembra que é impossível fazermos a leitura de um poeta como tal. O que nos é permitido é ler um poeta em outro poeta. Por extensão, Bloom considera que a verdadeira história poética nada mais é do que a história do modo com que poetas, concebidos como tais, têm suportado o peso de outros poetas. Desse modo, o poema assume uma forma peculiar de negação da superação de uma angústia, por ser ele próprio a angústia. A poesia assume então um movimento dialético de contração e expansão.

O quarto estágio abordado por Bloom enfoca com mais clareza esse viés antitético da poesia. A *demonização*, ou o contrassublime, exige do novo poeta forte a conciliação nele próprio de duas verdades: a primeira é a de que “O *ethos* é o *daimon*”; a segunda, a de que todas as coisas foram feitas por ele.

Esse *daimon* é que faz do homem um poeta. Este, por sua vez, ao se fortalecer, não se deixa possuir por um demônio, por se tornar ele próprio um demônio. Acontece, pois, que o novo poeta, quando se volta contra o Sublime de seu precursor, sofre uma *demonização*, cujo objetivo primordial seria insinuar que há, em seu precursor, *uma relativa fraqueza*.

Bloom defende a ideia de que o “demoníaco” nos poetas identifica-se plenamente com a angústia da influência, uma vez que a negação do precursor é uma empresa impossível, sob pena de fazer com que o efebo capitule face ao instinto de morte. Nesse sentido, entendemos que é na direção de um Contra-Sublime que se dá o impulso da *demonização*. Por consequência, não se pode conceber, em um poema, o retorno de uma repressão, uma vez que a conquista do Contra-Sublime se dá em razão de uma repressão que se renova, tornando-se, por sua vez, maior do que o Sublime do precursor. Nesse sentido, sustenta Bloom que “(...) A *demonização* procura ampliar a força do precursor e transformá-la numa regra maior do que a do próprio efebo, mas pragmaticamente fará do filho um *daimon* mais demoníaco ainda e do precursor um homem mais humano. (...)”⁷³

O precursor, no entanto, resiste e, por mais que se tente desindividualizar-lhe, o Contra-Sublime é forçado a ceder-lhe de forma integral a humanidade comum, considerada o terreno intermediário do efebo. Nesse sentido, concebe-se que “(...) A *demonização*, como toda mitificação familiar dos pais, é um movimento de individuação à custa de uma retração de si mesmo; isto é, ao alto preço da desumanização. (...)”⁷⁴

⁷³ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 145.

⁷⁴ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p.148.

Entendida como um quociente revisionário, a demonização procura alcançar o conhecimento automutilando-se, pois simula uma perda de potência que, via de regra, torna-se uma perda da força de fabricação.

O ato de *demonizar*, numa perspectiva freudiana, citada por Bloom, deve ser visto como a chegada ao estágio antecedente da organização psíquica, no qual todo elemento passional é, por si próprio ambivalente. Deve-se, porém, dirigir-se nessa direção regido pela diferença que viabiliza um poema, ou seja, a perversidade intencional de uma dupla consciência, a qual se concentra na deformação do passado, aceitando-a como a mais importante ferramenta de sobrevivência poética.

O penúltimo estágio proposto por Bloom chama-se *askesis*, ou purgação. Sentindo-se extremamente culpado por *demonizar* seu precursor, tentando destruí-lo, o jovem poeta forte necessita ardentemente de uma expiação de seu pecado, ou melhor, de uma sublimação.

A *askesis*, entendida como um tipo de purgação que almeja um estado de isolamento, é, na verdade, a sublimação poética. Essa sublimação nada mais é do que a vitória do poeta forte sobre os poetas mortos, em razão de sua nova força repressiva, de seu Contra-Sublime próprio e pessoal, que o envolve.

É a partir do Contra-Sublime que a *askesis* poética se inicia, servindo de compensação ao choque do poeta diante de sua própria expansividade demoníaca. É preciso que o poeta se renda, buscando uma limitação que o tornará ainda mais individual. Nessa *askesis* purificadora, o poeta forte continua atormentado pela sombra do Outro, do precursor, o qual deve ser destruído, pois diferentemente do *clinamen* e da *tessera* que tentam corrigir ou complementar os mortos; ou da *kenosis* e da *demonização* que trabalham no sentido de reprimir a memória dos mortos; a *askesis* pode ser considerada o confronto propriamente dito, a luta do poeta jovem que se estende até a morte com os mortos.

Esses mortos, porém, jamais se findam e sempre retornam. Ao retorno dos mortos, Bloom dedica o último estágio de sua *Teoria da Poesia*, nomeando-o de *apophrades*. No início desse capítulo, Bloom faz questão de frisar que, paradoxalmente, nosso *daimon*, é simultaneamente nossa culpa e nossa divindade. Considera, ainda, o crítico norte-americano que nosso *daimon* foi, na verdade, um legado a nós transmitido durante a morte do efebo.

Bloom não afasta a possibilidade “(...) de que a obra de um poeta forte seja uma expiação pela obra do precursor. (...)”⁷⁵ Por outro lado admite que os mortos fortes possam retornar, pairando sobre os poetas fortes como uma sombra a obscurecer-lhes.

Os poetas fortes, porém, permanecem no exercício de retorno dos mortos, de maneira que aos mais fortes deles os *apophrades* acabam por se tornar um movimento revisionário, capaz de purificar esse influxo derradeiro.

A noção de temporalidade aqui se inverte, tornando possível a crença de que o poeta forte é que está sendo imitado por seus ancestrais.

3.1. Em busca de um mapa da desleitura

3.1.1. Bloom mapeia o território

Para tentarmos desenhar um mapa da desleitura realizado por Graciliano Ramos, é necessário que recorramos novamente, como já feito no capítulo anterior, a Harold Bloom. Utilizaremos, pois, como referencial teórico, **Um Mapa da Desleitura**, em que o crítico norte-americano propõe um roteiro para que se possam compreender os movimentos do poeta, em geral, tentativas de apreender e de desvencilhar-se de suas influências.

Logo na introdução da obra, Bloom reporta-se a **A Angústia da Influência**, já citada na primeira parte deste capítulo, para reforçar a ideia de que “(...) A leitura, (...), é um ato tardio e inteiramente impossível que, quando forte, trata-se sempre de uma desleitura.”⁷⁶

O autor prossegue ratificando sua concepção de influência poética, a qual difere do lugar-comum entendida como transmissão de imagens e de ideias de poetas a sucessores. Na concepção de Bloom,

(...) A influência, (...), significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* os textos. Estas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre outro, e isto não difere em gênero dos necessários atos críticos que todo leitor forte realiza com todo texto que encontra. A relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto, é uma “desescrita” assim como a escrita é uma desleitura. (...).⁷⁷

⁷⁵ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p.181.

⁷⁶ BLOOM, Harold. **Um Mapa da Desleitura. Tradução de Thelma Médici Nóbrega.** Rio de Janeiro: Imago, (Biblioteca Pierre Menard) s.d. p. 15.

⁷⁷ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 15.

Bloom nos leva, então, à compreensão de que os dilemas do leitor forte e do revisionista são compartilhados na busca incessante de uma relação original com o texto primeiro. É importante que se entenda aqui o termo revisionismo como um redirecionamento, uma visão *a posteriori*, capaz de conduzir a uma re-estimativa ou a uma reavaliação.

Vale ressaltar que, para Bloom, a título de interpretação de poemas em **Um Mapa da Desleitura**, os termos rever, re-estimar e redirecionar são considerados, respectivamente, como *limitação*, *substituição* e *representação*.

Apropriando-se de termos da Cabala, o crítico norte-americano entende a influência poética como o modo pelo qual os poetas lutam entre si na disputa pela Eternidade, ou seja, pela imortalidade.

Um Mapa da Desleitura divide-se em três partes: “**Mapeando o território**”; “**O Mapa**” e “**Usando o Mapa**”. Na primeira, composta de quatro capítulos, o autor procura esboçar a teoria e as técnicas de desapropriação ou “desleitura” forte. Este exercício se estende até o primeiro capítulo da segunda parte. Os capítulos restantes se detêm em exemplos interpretativos.

Devemos, pois, considerar as orientações da obra em estudo como paradigma para a compreensão do exercício de fixação do escritor Graciliano Ramos no cenário literário brasileiro e sua demarcação territorial entre os fortes de nossa literatura. Não se trata aqui de retomar a discussão acerca de campo literário, já realizada nos primeiros capítulos desta pesquisa, mas almejar a consciência de que, da mesma forma que em língua inglesa, em língua portuguesa grandes poetas podem necessitar de força contínua e grandes inovadores podem jamais alcançar a força.

É nesse sentido que Bloom afirma que “os poetas fortes são raridades” e, em razão disso, é necessário que se trave uma batalha com o maior poeta dentre os mortos, para que, com a vitória, advenha a força poética. Esse poeta maior, porém, não é resultado de uma escolha do efebo. Como todo texto, como afirmara Bloom, é uma relação entre textos, o poeta maior a ser *daimonizado* é fruto da herança cultural recebida pelo poeta jovem, na tentativa de se tornar também um poeta forte, uma vez que “(...) Nenhum poeta, ou, melhor dizendo, nenhum poeta forte, pode escolher seu precursor, da mesma forma que nenhuma pessoa pode escolher seu pai (...).”⁷⁸

⁷⁸ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 24.

Os movimentos antitéticos do efebo em relação a seu precursor já denotam os primeiros procedimentos revisionistas oriundos da influência poética. Enquanto o efebo tenta se desvencilhar da influência de seu precursor, paradoxalmente o diviniza. Essa divinização que leva o efebo a um movimento de afastamento é, por si só, uma revisão primária. À medida que o poeta toma consciência de seu afastamento em relação a seus precursores é que ele se torna forte. A consciência e a capacidade de mensurar sua queda – não o fato consumado, mas a sensação de estar caindo – é o que, de fato, o torna um poeta forte. Como nos lembra Bloom:

(...) Nenhum Poeta Forte pode se dignar a ser um bom leitor de seus próprios trabalhos. O Poeta Forte é forte graças e em proporção à sua condição e consciência de ter sido jogado; tendo sido arremessado para além, sua consciência de tal insulto primário é maior. Esta consciência fomenta sua percepção mais intensa de seus precursores, pois ele sabe a que distância nosso ser pode ser atirado, para fora e para baixo, como poetas menores não podem saber.⁷⁹

É necessário, portanto, que o efebo, para se tornar um poeta forte, tenha a consciência ainda de que não basta se reconhecer como sujeito e objeto da busca poética, uma vez que esses movimentos, por si só, não lhe trarão o conhecimento poético, mas sim, quando muito, o conhecimento da derrota. Este, na verdade, vital para a sedimentação do Poeta Forte. Para que o efebo, poeta forte em potencial, seja reconhecido como tal torna-se necessário que se perceba, em suas vozes iniciais, o que há de mais importante nas vozes de seus precursores. Não devemos esquecer que poemas são sempre uma resposta a outros poemas. No mesmo sentido, pode-se dizer que um poeta responde a outro poeta, na medida em que uma pessoa responde a seus pais. Todo esse movimento nada mais é do que a revelação da duplicidade de criação de todo poema. Sempre haverá dois criadores: o precursor e a rejeição da mortalidade por parte do efebo.

Bloom chama a atenção para o fato de que a influência poética, em sua concepção, exprime pouca ou quase nenhuma relação com as semelhanças verbais que porventura ocorram entre um poeta e outro. Para Bloom, essas semelhanças caracterizariam apenas semelhanças de estilo. Sua influência poética, na verdade, diz respeito à desapropriação poética a que um poeta procede em relação a outro. É de se esperar, portanto, que essa desapropriação venha a provocar alguns desvios de estilo entre os poetas fortes. Segundo Bloom, “A influência poética, entre poetas fortes, atua nas profundezas, assim como todo

⁷⁹ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 27.

amor antiteticamente age.”⁸⁰ Essa atuação leva ao mistério da desapropriação, à profunda influência poética em sua fase final, a que Bloom denominou de *Apophrades* ou Retorno dos Mortos.

No segundo capítulo de sua obra, Bloom, ao refutar Emerson, defende que o Modernismo na literatura, ainda que exposto como se jamais houvesse existido, ainda persiste. Bloom tenta aqui explicar dialeticamente como se conduz a Tradição Poética, e é de se esperar que o anseio pela imortalidade leve críticos e poetas a definirem seus cânones e canonizadores, como ocorrera durante o Pós-Modernismo. Essa seleção eivada de contemporaneidade induz as gerações a erros contundentes quando avaliam suas próprias conquistas. Para fundamentar sua opinião sobre esses erros, Bloom recorre ao Mito da Relação proposto por Frye, que sugere, em sua redução, que

(...) o estudante descobre que se tornou alguma coisa, e assim se desvenda ou se desmistifica, primeiro sendo convencido que a tradição é antes inclusiva do que exclusiva, e portanto criando um lugar para si. O estudante é um assimilador cultural que *pensa* porque se *uniu* a um corpo maior de pensamento. A liberdade (...) é a mudança, por menor que seja, que qualquer genuína consciência isolada opera na ordem da literatura simplesmente por se unir à simultaneidade de tal ordem (...).⁸¹

Bloom, por sua vez, discorda dessa proposição positiva de Frye. Para o autor de **A Angústia da Influência**, o que mais parece caracterizar o atual desenvolvimento dialético é o seu envolvimento no jogo da repetição e da descontinuidade, forçando-nos a perseguir um sentido distinto de nossa postura em relação à tradição literária. Para Bloom, a tradição literária não possui nada de inclusivo, já que nossos lugares já se encontram previamente ocupados. Cabe-nos, então, tentar nos libertar de nossas influências, através de uma conduta revisionária. Mais ainda, pode-se dizer que, para se proceder a uma desmistificação, é necessário que se volte ao senso comum, para que se alcance a compreensão de que tudo que se escreve, que se pensa, que se ensina, que se lê é uma imitação. Nossa relação com essa imitação é o que se pode chamar de tradição, a qual também pode ser entendida como um transportar da influência de uma geração a outra. No caso da tradição literária, seu início pode ser demarcado no momento em que um autor novo se conscientiza de sua luta contra as formas e a presença de um precursor, mas concomitantemente é levado a um sentido do lugar

⁸⁰ Idem. *Op.cit.* p. 32.

⁸¹ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 41.

do Precursor ao que veio antes *dele*. Nesse sentido, vale ressaltar a afirmação de Curtius, citado por Bloom, de que “(...) a tradição é um vasto perecimento e renovação.”⁸²

Curtius toma, porém, o cuidado de nos alertar para o fato de que toda a tradição literária ocidental só pode ser concebida a partir dos séculos que vão de Homero a Goethe, já que, no que diz respeito à produção literária dos últimos séculos, considera-se ainda prematura qualquer indicação do que é ou não canônico. Torna-se, portanto, imperativo reconhecer que toda a produção literária do Ocidente, em última instância, é uma desleitura de Homero.

Homero foi levado às escolas, transformado em livro didático, e, por conseguinte, a educação passa a ser o condutor da tradição literária. Nos últimos séculos, porém, o Romantismo tem sido considerado a tradição literária, por ser uma tradição *conscientemente tardia*, o que desemboca em uma imprescindível *psicologia da tardividade*. Segundo Bloom, cabe à psicologia romântica da tardividade a causa da incerteza do processo de formação do cânone, em decorrência da fugacidade dos sentimentos de tradição.

No terceiro capítulo de **Um Mapa da Desleitura**, Bloom procura traçar um esboço de construção da Cena Primária da Instrução, restaurando o tropo *metalepse* ou *transunção*, para explicar sua sexta razão revisionária, já citada na obra **A Angústia da Influência**. Para Bloom, “(...) Toda Cena Primária é necessariamente uma performance de palco ou uma ficção fantástica, e, quando descrita, é necessariamente um tropo(...).”⁸³ Nesse sentido, Bloom recorre a Freud, no intuito de evidenciar que as duas Cenas Primárias descritas por Freud – a fantasia edípica e o assassinato do pai por seus filhos rivais – podem ser concebidas como sinédoques ou substituições. Na perspectiva freudiana, as Cenas Primárias, por serem traumas fantasiosos, priorizam a imaginação em detrimento da observação, uma vez que aquela (a imaginação) é mais poderosa que o fato em si. Bloom, porém, chama a atenção para o fato de Freud não perceber que a imaginação é destituída de qualquer aspecto referencial. Por não ser, em si mesma um signo, é totalmente destituída de significado, exatamente por não possuir outro signo a que possa ser associada, ou mesmo, se associar.

Jacques Derrida (1930 – 2004), por sua vez, ao estudar Freud, defende que a hipérbole estabelece uma relação com a defesa da repressão, que pode ser considerada idêntica à que a sinédoque estabelece com as defesas de inversão e de “volta-contra-o-eu”. Essa proposição de Derrida nos conduz a uma terceira cena, mais primária ainda que as de Freud. Para Derrida,

⁸² BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 43.

⁸³ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 55.

Freud peca ao utilizar modelos retóricos que desprezam a tradição oral e que se apoiam em roteiros que nunca agem como sujeito e que, por conseguinte, são extrínsecos e posteriores à palavra falada.

Derrida defende, ainda, que não há como se conceber escritura sem repressão. Se, para Lacan, a estrutura do inconsciente é linguística; para Derrida “não existe psique sem texto”.⁸⁴ Ele conclui seu ensaio defendendo a tese de que “a escritura é a cena ou palco da história e o jogo do mundo”.⁸⁵

Bloom, porém, acredita que tanto a exegese freudiana quanto a Cena da Escritura de Derrida são insuficientes primárias em si mesmas, pois ambas necessitam de um esquema de transunção ou inversão metaléptica a que o crítico norte-americano batizou de Cena Primária de Instrução. E Bloom assim a chamou por acreditar em sua absoluta primeiridade. É ela quem define a prioridade. Ao citar o estudo do desenvolvimento cognitivo da criança desenvolvido por Piaget (1896 – 1980), Bloom aceita que, a partir de um processo de assimilação do não-eu, a criança procura acomodar sua visão à visão dos outros, e, por extensão,

(...) Os poetas, podemos supor, quando crianças *assimilaram* mais do que o restante de nós, e contudo de alguma forma *acomodaram* menos, e assim venceram a crise da adolescência sem um descentramento total. Ao enfrentarem a Cena Primária de Instrução, mesmo em sua variável poética (quando a Idéia da Poesia ocorreu-lhes pela primeira vez), conseguiram atingir um curioso descompromisso em relação a crises que o tornaram capazes de um compromisso maior com seus próprios centros vacilantes (...).⁸⁶

É nessa perspectiva que Bloom defende a ideia de que são os pactos intertextuais, realizados de forma explícita ou não entre os poetas posteriores e anteriores, que determinam o jogo entre acomodação e assimilação. É exatamente o elemento antitético que conduz o efebo a sua primeira acomodação ao precursor. Se esta fase é marcada pela ambivalência, devemos ressaltar que a terceira fase desse paradigma Primário será marcada pela emergência de uma inspiração individual, caracterizada por uma acomodação *a posteriori*, das origens poéticas a novas metas poéticas.

Será na quarta fase que, de acordo com Bloom, a encarnação poética efetivamente acontece, por meio da manifestação individual da palavra de alguém, a qual, ao mesmo

⁸⁴ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 59.

⁸⁵ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 59.

⁸⁶ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 63.

tempo, representa o ato e a presença legítima desse alguém. Desse modo, no paradigma Bloomiano, é na quinta fase da Cena de Instrução que se alcança o sentido profundo, no qual o novo poema ou a nova poesia passa a ser uma interpretação total do poema ou da poesia de origem. Aqui tudo o que é escrito por alguém se torna uma leitura ou uma interpretação de outrem.

A sexta e última fase dessa Cena Primária, segundo Bloom, é o revisionismo propriamente dito. É nessa fase que se recriam as origens ou se realiza uma tentativa de recriação. É aqui, de fato, que se dá a transunção, ou melhor, o tropo metaléptico de uma Cena de Instrução

(...) Pois a angústia da influência brota da asserção do efebo de uma consciência eterna e divinatória que, entretanto, tomou seu ponto de partida histórico em um encontro intratextual, e o que é mais crucial, no momento interpretativo ou ato de desapropriação contido em tal encontro (...).⁸⁷

Concebe-se, então, que a utilidade primordial da Cena de Instrução seria nos conscientizar da perda humanística que apoiamos, caso capitulemos para os defensores da *escritura* a autoridade da tradição oral. Toda ação humana é uma defesa contra outro ser humano, mesmo que este advenha da ficção. A meta da Cena Primária de Instrução, entendida como seu significado, seria prender-se cada vez mais às origens, na medida em que mais intensamente luta para delas se livrar.

Para finalizar a primeira parte da obra, Bloom procura evidenciar os processos que conduzem à tardividade da poesia forte. Para o professor da Universidade de Yale, é o impulso de autogeração que engendra o impulso revisionário e é, igualmente, o “poder vitalizador” o assunto maior de que a influência poética faz parte. Esse “poder vitalizador” seria uma comunicação direta com o Divino, a real Cena Primária de Instrução, o qual aparece no exato momento em que a Subjetividade se manifesta em sua própria defesa. É importante que essa Subjetividade seja compreendida não como um algo externo, mas sim como a consciência de uma força divinatória interior, capaz de produzir, ou autogerar, um homem plenamente esférico.

Numa perspectiva romântica, essa subjetividade seria, pois, a Imaginação, já que, na poesia, ela ao falar de si mesma, refere-se paradoxalmente, às origens, ao arcaico, ao primário, à autopreservação, numa incessante luta pelo estabelecimento de limites fixos que a protejam, psicológica e materialmente, do caos do mundo que a cerca. Fundam-se aqui as

⁸⁷ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 67.

bases da Imaginação viconiana que se opõe à cartesiana, uma vez que para Descartes apenas o Criador é capaz de conhecer todas as coisas, por terem sido feitas por ele.

Bloom, no entanto, chega a discordar de Vico, pois para este a imaginação primária era sublime, enquanto para aquele o fato de todo poema partir de um encontro entre poemas torna a imaginação menos corpórea e sublime. Ainda que rejeitada por muitos poetas, Bloom defende que sua noção de “influência” está diretamente vinculada a

(...) todo o escopo de relacionamentos entre um poema e outro, o que significa que meu uso do termo “influência” é ele próprio um tropo altamente consciente, de fato um complexo tropo sêxtuplo que pretende incluir seis tropos centrais: a ironia, a sinédoque, a metonímia, a hipérbole, a metáfora e a metalepse, exatamente nessa ordem.⁸⁸

Para Bloom, esses seis tropos, na verdade, são seis maneiras de ler/reler as relações intrapoéticas. Sua noção de “influência” se apresenta como a relação que há entre o poeta tardio e seu precursor. Pode-se ainda concebê-la como as relações existentes entre leitor e texto, poema e imaginação, ou ainda entre a imaginação e nossas vidas. Esses tropos, assim postos, são, na verdade, a base de suas seis razões revisionárias: *clinamem*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *askesis* e *apophrades*.

É importante destacar que a *apophrades* é considerada, por Bloom, como a razão revisionária final, ou ainda, o retorno dos precursores. Ainda que a metalepse seja considerada por alguns como um tropo útil apenas à comédia, Bloom a define como “(...) o tropo de um tropo, a substituição metonímica de uma palavra por uma palavra já figurativa. De modo mais amplo, a metalepse ou transunção é um sistema, freqüentemente alusivo, que remete o leitor de volta a qualquer sistema figurativo prévio. (...)”⁸⁹

Nessa concepção, Bloom ratifica a ideia de que os mortos retornam para serem derrotados pelos vivos, em um eterno movimento de introjeção, em que se incorpora um instinto ou objeto a fim de superá-lo; e projeção, no qual se atribui externamente instintos ou objetos proibidos a um outro. É por essa razão que Bloom insiste em afirmar que “a interpretação de um poema é sempre, necessariamente, a interpretação que tal poema faz de outros poemas (...)”⁹⁰ Mesmo aqueles poetas que acreditam que seus poemas se referem à vida e não a outros poemas estão fadados a cair na teoria bloomiana, uma vez que a própria postura do poeta, enquanto tal, em relação à vida se origina de uma interpretação feita, ainda

⁸⁸ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 80.

⁸⁹ Idem. *Op.cit.* p. 83.

⁹⁰ Idem. *Op.cit.* p. 84.

que inconsciente, de outros poemas, ou mais exatamente, toda a postura de um poeta deriva da herança cultural por ele recebida, o que constitui sua tardividade. Como essa postura, no poeta, se manifesta por meio da linguagem, é precisamente por meio da relação do poeta com a linguagem poética que se pode mensurar sua postura em relação à de seu precursor. Essa mensuração se dá no embate que todo poeta trava no intuito de tornar sua tardividade uma força. Para isso ele se utiliza do jogo de substituições, de tropos e defesas, de imagens e argumentos, de paixões e ideias, enfim, de tudo que possa livrá-lo da fraqueza.

3.1.2. *O Mapa*

Nos dois capítulos que compõem a segunda parte da obra de Bloom, ele procurará apresentar seu mapa da desapropriação, a fim de fornecer o método que servirá para tentar identificar em todo poeta sua *apophrades*. Apoiando-se em suas seis categorias revisionárias, Bloom propõe um esquema que visa, de forma dicotômica e dialética, explicar o seu mapa da desleitura, conforme se vê no esquema seguinte. Esse esquema é, segundo o próprio crítico, um deslocamento da dialética luriânica desde a Criação até a tríade estética da limitação, da substituição e da representação. O mapa da desleitura proposto por Bloom é também uma expansão dessa dialética, no intuito de se identificar o modo como se produz o significado na poesia forte dos últimos séculos, através do jogo substitutivo de figuras e de imagens, através da linguagem que os poetas fortes usam a fim de se protegerem dos poetas fortes anteriores, bem como responder a estes.

Bloom defende que os tropos podem ser divididos em dois grupos: tropos de limitação e tropos de representação. Desse modo, ironia, metonímia e metáfora se enquadrariam entre os tropos de limitação; por outro lado, sinédoque, hipérbole e metalepse seriam tropos de representação. Da mesma maneira, Bloom organiza antiteticamente as defesas nos mesmos grupos. As defesas de limitação seriam a formação reativa; a tríade composta pela decomposição, isolamento e regressão; e, por fim, a sublimação. De outro lado, teríamos as defesas de representação compostas pela dupla do desvio contra o eu e inversão; em seguida a repressão; e, finalmente, a dupla da introjeção e projeção.

DIALÉTICA DO REVISIONISMO	IMAGENS NO POEMA	TROPOS RETÓRICOS	DEFESA PSÍQUICA	RAZÃO REVISIONÁRIA
Limitação Substituição Representação	Presença e Ausência	Ironia	Formação Reativa	<i>Clinamen</i>
	Parte pelo Todo ou Todo pela Parte	Sinédoque	Desvio Contra o Eu Inversão	<i>Tessera</i>
Limitação Substituição Representação	Plenitude e Vazio	Metonímia	Decomposição, Isolamento, Regressão	<i>Kenosis</i>
	Alto e Baixo	Hipérbole Litotes	Repressão	<i>Demonização</i>
Limitação Substituição Representação	Dentro e Fora	Metáfora	Sublimação	<i>Askesis</i>
	Anterior e Posterior	Metalepse	Introjeção Projeção	<i>Apophrades</i>

Para que se possa ter uma compreensão mínima do esquema proposto acima por Bloom, é importante que se entenda que o crítico norte-americano procura abordar o antitético tanto no sentido de contraposição de ideias rivais em estruturas, frases e palavras, sejam equilibradas, sejam em paralelo; quanto na acepção de antinatural. Ambas as acepções são oriundas, respectivamente, do pensamento de Freud e de Nietzsche.

Bloom chama de razões revisionárias os tropos e as defesas psíquicas, juntos ou separados, que se manifestam no conjunto de imagens poéticas. Nesse sentido é importante que, para o pensamento antitético vir a ser resgatado para a crítica, deva-se utilizar uma fórmula analógica a qual possa manter unidos o tropo e a defesa psíquica no âmago da imagem poética.

Para Bloom são os tropos, entendidos como erros necessários sobre a linguagem, que possuem a capacidade de nos defender das armadilhas do sentido literal, bem como dos demais tropos, os quais se posicionam entre o significado literal e a abertura para um novo discurso. Se, para Vico, os tropos se resumem a quatro, Bloom propõe o acréscimo de mais dois que se relacionam diretamente as suas razões revisionárias: hipérbole e metalepse, sendo

este o tropo dos tropos. Por essa razão, Bloom defende que suas razões revisionárias estabelecem relações entre termos desiguais, já que o poeta posterior termina sempre por engrandecer seu precursor, ao tentar interpretá-lo.

No sexto capítulo de **Um Mapa da Desleitura**, Bloom coloca à prova o seu mapa. Apesar de aceitar que existe um esforço de certos poemas no sentido de não se sujeitar a seu modelo revisionário, ele também reconhece que o seu mapa não representa um modelo estanque; muito pelo contrário, a ordem em que as razões revisionárias se apresentam pode ser inversa, o que deve predominar, em verdade, é o princípio da substituição, no qual se dá o processo eterno de resposta das representações e limitações.

Para comprovar o caráter analítico de seu Mapa, Bloom, a partir da leitura do poema **Childe Roland**, de Browning, o coloca em teste, e observa que o poema, ao seguir o mapa da desapropriação, compõe-se de três partes, das quais

(...) As estrofes de I a VIII formam a introdução, durante a qual uma inicial contração ou retraimento de significado é gradualmente compensada por uma substituição ou representação de busca. Retoricamente, a ironia se rende à sinédoque, psicologicamente, uma formação reativa dá lugar a um desvio contra o eu; imagisticamente, uma impressão de ausência total é substituída por um sentido de restituição de algum significado parcial, enquanto uma representação maior, uma integridade perdida ainda se mantém em suspenso:⁹¹

É bem verdade que não vamos aqui reproduzir o poema em estudo, mas acreditamos que as considerações iniciais que Bloom nos apresenta podem comprovar o esquema triádico em que o desvio que ocorre no início do poema é marcado pelo jogo da presença e da ausência o que nos remete à figura da ironia e, por conseguinte, ao *clinamen*. Esse desvio irônico que se percebe nas origens avança para a busca de uma totalidade, por mais inversa que se apresente. Essa inversão na busca do todo pela parte, ou vice-versa, nos conduz à sinédoque, que, por sua vez, nos remeterá à segunda razão revisionária bloomiana, a *tessera*.

Bloom prossegue sua leitura de **Childe Roland**, entendendo-o como um texto revisionário, conforme seu mapa da desapropriação. Entretanto tal leitura, em sua fase inicial, para não dizer superficial, apresenta apenas o nível primário de interpretação. É importante, então, que se investigue a interpretação da tradição que as razões revisionárias do poema são capazes de oferecer, bem como identificar o precursor ou precursores centrais. Esse exercício levará obrigatoriamente a que sejam colocadas em oposição a Palavra lançada pelo poeta tardio e a Palavra rival de seu precursor.

⁹¹ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 118.

É necessário, então, que entendamos a desapropriação como o jogo entre tropos, defesas e imagens e que, por fim, cheguemos à compreensão de que um poeta somente se torna um verdadeiro poeta e assim o permanece à proporção que exclui e nega outros poetas. É certo, ainda, que seu movimento inicial é de inclusão e afirmação de seu(s) precursor(es). Somente através de um sistema plenamente antitético de inclusão/exclusão, negação/afirmação e, por meio de defesas psíquicas, as quais se manifestam como introjeção/projeção, é que um poeta pode ser reconhecido como tal.

3.1.3. *Usando o mapa*

Os exercícios realizados por Bloom obrigatoriamente permeiam as seis razões revisionárias, mas seu fim natural é a *apophrades*, ou o Retorno dos Mortos.

Ao tentar estabelecer a relação entre Milton e seus precursores, Bloom reconhece que a alusão se faz presente em toda a obra **Paraíso Perdido**. É bom evidenciar, porém que, para Bloom, “(...) A alusão em Milton tem um propósito específico, qual seja, salientar a qualidade e a extensão de sua inventividade. Seu tratamento da alusão é sua defesa altamente individual e original contra a tradição poética (...)”.⁹²

É importante que se perceba que, mesmo se considerarmos *Paraíso Perdido* um épico terciário, em Milton, a alusão funciona ainda como uma razão revisionária que o distancia de seu maior e mais perigoso precursor: Spencer (1820 – 1903).

É certo que, na proposição inicial do mapa da desleitura, Bloom compreendia a alusão, de maneira particular, como um sistema de transunção ou inversão metaléptica, ao qual denominou *apophrades*, comparando-o, de maneira análoga, às defesas de introjeção e projeção. Por outro lado, a partir da obra de Milton, tende a se firmar a acepção de alusão enquanto referência direta e explícita. E é também, paradoxalmente nesse sentido, que se pode compreender que a alusividade tem o poder de introjetar o passado e projetar o futuro, ainda que para isso se sirva do presente.

Bloom defende que a alusão em Milton se apresenta, de forma precisa, no intuito de reverter a tradição literária, através da “presentidade” do presente, uma vez que o retorno de seus precursores se dá sob suas ordens e com o objetivo de serem corrigidos. Aqui se caracteriza, de fato, a *apophrades*, uma vez que, se Milton exerce conscientemente esse poder sobre seus precursores, em forma de alusão, decerto o mesmo ocorrerá com ele em relação

⁹² BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 133.

aos poetas que o sucederão, em um moto-contínuo interpretativo, uma vez que a influência se caracteriza por sua infinitude. Será, a partir da tardividade desses sucessores, – como, por exemplo, Wordsworth, Shelley, Keats e Tennyson – que se processará o retorno de Milton, da mesma maneira que se deu, na obra miltônica, o de Homero, Virgílio, Ovídio e Spencer.

Não menos importante, para Bloom, é a relação de Emerson com a influência dentro da poesia contemporânea norte-americana. O crítico norte-americano chama a atenção para o fato de que a proximidade entre os poetas contemporâneos americanos e seus precursores os conduz a uma ocultação da angústia da influência, ainda que esta não possa ser de todo evitada. O que ocorre não passa de evasões parciais, as quais se manifestam por meio dos estilos e das estratégias do verso contemporâneo. Essas evasões, por sua vez, findam por particularizar a influência poética americana, já que é a única que aconselha contra si mesma e contra a própria ideia de influência.

3.1.4. *Graciliano Ramos e a influência de seus precursores*

Conforme sugerimos, no início deste capítulo, ao tratar da angústia da influência, a relação mais pertinente que se pode fazer a partir da obra de Graciliano Ramos, em sua busca de libertar-se de suas origens, seria com o escritor Machado de Assis, acatando-o como o grande precursor de Graciliano, uma vez que é a própria tardividade quem determina o precursor do poeta forte.

Propusemos o esquema apresentado por Bloom para uma discussão da obra de Graciliano Ramos, destacando o romance **S. Bernardo** (1934).

No que diz respeito à primeira razão revisionária proposta por Bloom, o *clinamen*, acreditamos que já ficou bastante claro, no início deste terceiro capítulo desta pesquisa, como Graciliano se apropria, sem contudo plagiar, de toda a herança literária recebida, principalmente dos escritores românticos e realistas da literatura em língua portuguesa.

Essa formação reativa, marcada pelo jogo de esconde-esconde, no qual se percebe a presença do precursor e, ao mesmo tempo, porém, seu velamento, caracteriza a ironia do escritor alagoano que se assemelha à do escritor carioca Machado de Assis. A dialética da limitação, substituição e representação – denominada dialética do revisionismo – bloomiana nos leva a considerar como segunda imagem na obra do Mestre Graça a realidade social e a psicologia das personagens como um desvio em relação à obra machadiana que tenta nos provar que a palavra do precursor é um duplo desafio.

Se levarmos em consideração os três romances de Graciliano Ramos, citados no início deste capítulo, percebemos que sua distinção em relação aos textos machadianos se dá do ponto de vista espacial. Enquanto em Graciliano predomina o ambiente rural, com exceção de **Angústia**, em Machado de Assis há a predominância da vida na Corte. É certo que ambos dramatizam suas realidades sociais, de forma tal que podemos considerá-las um motivo forte. A semelhança, porém, restringe-se a isso, e, em um movimento inverso, pode-se perceber que o precursor revela, principalmente utilizando-se da ironia, as mazelas sociais de seu tempo, os vícios da burguesia, sem, no entanto, propor intervenção alguma que possa transformar tal realidade. Graciliano, numa perspectiva do Contra eu, busca a mobilidade social, seja do ponto de vista egoísta de um Paulo Honório, seja através da modernização agrícola através da qual o protagonista de **S. Bernardo** procura deixar sua marca na fazenda. A título de exemplificação dessa *tessera*, podemos contrapor a história de Rubião à de Paulo Honório. O primeiro, no romance **Quincas Borba**, de Machado de Assis, recebe uma herança para administrar, a qual o tira de sua vida simples de professor, para, em seguida, em razão de maus negócios, levá-lo a uma situação de miséria que jamais vivera, o que o deixará literalmente louco; o segundo, por sua vez, sai de uma situação de reles empregado da fazenda *S. Bernardo*, para tornar-se, depois de muito esforço e oportunismo, o senhor dessa mesma fazenda.

Enquanto para Rubião a riqueza torna-se o seu infortúnio; Paulo Honório faz do infortúnio – preferencialmente dos outros – sua riqueza. Tendo atuado como trabalhador alugado, guia de cego, vendedor de cocadas, conhece muito bem a alma dos mais humildes e não possui escrúpulo algum para dissecá-la e usá-la em proveito próprio. A semelhança que se percebe entre as duas personagens é que ambas findam solitárias, entretanto a personagem machadiana ainda guarda, pelo menos, a amizade e a companhia de um cão; enquanto a personagem do escritor alagoano traduz sua solidão em livro, como fizera Bentinho, em *Dom Casmurro*.

A solidão de Paulo Honório o leva a uma decomposição metonímica de si mesmo. Em um movimento antitético de plenitude e vazio, sente-se o protagonista de **S. Bernardo** realizado profissionalmente, por ter conseguido uma ascensão social; por outro lado, o seu distanciamento das pessoas que o cercam o conduz a uma sensação de vazio. Percebe-se bem essa ausência no capítulo 36 do romance, quando Paulo Honório, metonimicamente, afirma

que “(...) Hoje não canto nem rio. Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam.”⁹³

A boca e os olhos representam, na verdade, o espírito atormentado do protagonista de **S. Bernardo**. Sua frieza o faz mergulhar em pensamentos que o conduzem a uma infância pobre, porém alegre, mas que a personagem, em seu trajeto de vida, rejeitou. Evoluindo dessa mera substituição, a personagem parte dessa *kenosis* em direção à formulação de uma hipérbole, ao afirmar que

Penso no povoado onde seu Ribeiro Morou, há meio século. Seu Ribeiro acumulava, sem dúvida, mas não acumulava para ele. Tinha uma casa grande, sempre cheia, o jerimum caboclo apodrecia na roça – e por aquelas beiradas ninguém tinha fome. Imagino-me vivendo no tempo da monarquia, à sombra de seu Ribeiro. Não sei ler, não conheço iluminação elétrica nem telefone. Para me exprimir recorro a muita perífrase e muita gesticulação. Tenho, como todo o mundo, uma candeia de azeite, que não serve para nada, porque à noite a gente dorme. Podem rebentar centenas de revoluções. Não receberei notícia delas. Provavelmente sou um sujeito feliz.⁹⁴

Podemos considerar que a incapacidade de Paulo Honório para se manifestar através da leitura e da escrita, representada retoricamente por uma hipérbole, é, na verdade, uma *demonização* não somente do precursor em si, mas principalmente da própria tradição, representada aqui por seu Ribeiro. A casa grande, sempre cheia, seria a própria herança cultural, da qual, através de uma defesa psíquica de repressão, o poeta tardio, na figura de Paulo Honório tenta se desvencilhar. A candeia de azeite seria, pois, uma metáfora do esvaziamento do eu do poeta tardio, o qual, numa tentativa de isolamento criativo, rende-se, ou melhor, aceita sua felicidade ilusória na tentativa de sublimar o fato de encontrar-se fora da tradição, ao mesmo tempo em que, aceitando-a, torna-se parte dela. Denominada por Bloom de *askesis*, essa razão revisionária nos conduz ao entendimento de que essa é a verdadeira sublimação da metáfora do escritor: enquanto vive uma presentidade que o deixa fora da tradição, busca uma anterioridade que o faz protegido dessa mesma tradição.

Chegamos, pois, à sexta razão revisionária bloomiana, denominada de *apophrades*, em que o poeta, em um movimento de introjeção e projeção, busca, através do Retorno dos Mortos, a imortalidade, ou melhor, a Eternidade, pois, como afirma Bloom

⁹³ RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo: posfácio de João Luiz Lafeté. Ilustrações de Darel**. 60. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. p. 187.

⁹⁴ RAMOS, Graciliano. *Op.cit.p.* p. 187-188.

(...) Nenhum poema se regozija em sua própria paisagem interna solitária, como tampouco podemos fazê-lo. Temos que ser comentados em termos de outras pessoas; pois não podemos ser “sobre” nós mesmos, assim como os poemas não podem. Dizer que um poema é sobre si mesmo é mortal, mas dizer que é sobre outro poema é sair para o mundo onde vivemos (...).⁹⁵

A negação que Graciliano faz de Machado serve, na verdade, para que o escritor alagoano traga de volta o fundador da Academia Brasileira de Letras para que, dessa forma, ao livrar-se de sua influência, possa se tornar também um poeta forte.

Concluimos esta etapa da pesquisa tentando ilustrar o que disse no parágrafo anterior, utilizando duas personagens dos escritores citados, em um mesmo gênero: memórias. Se recorrermos a Graciliano Ramos, em **Memórias do Cárcere**, fica explícita a sua preocupação, enquanto autor e personagem que é da obra, em ser iludido pelo tempo e pelo esquecimento, comprometendo, desse modo, a reputação das pessoas que se tornaram personagens de seu romance. Trata-se de uma ficção de certa contemporaneidade, ou melhor, de uma “presentidade”.

Machado de Assis, por sua vez, utiliza a personagem Brás Cubas para, depois de morta, escrever suas memórias, sem receio algum de macular a honra das “pessoas” citadas pela personagem, uma vez que, tendo morrido, goza agora da imortalidade – temporal, ao nos referirmos à personagem; literária e canônica, ao nos estendermos ao escritor – e de toda a liberdade que ela pode lhe oferecer.

É a figura emblemática de Brás Cubas que, a nosso ver, melhor representa a *apophrades* proposta por Bloom. Somente em movimento de introjeção – a morte – é que o poeta pode se projetar como poeta forte ao atingir a imortalidade. E é esse mesmo Brás Cubas o representante da figura do precursor – Machado de Assis – que Graciliano Ramos traz de volta em suas **Memórias do Cárcere**, para que assim possa se firmar como um poeta também forte.

3.2. Algumas questões de estilo

Roland Barthes, em **O Grau Zero da Escrita**, afirma, na introdução do ensaio, que “Não existe linguagem escrita sem rótulo”⁹⁶. A afirmação do autor nos remete imediatamente à concepção de que a Literatura e a História caminham ligadas de maneira intrínseca. É certo

⁹⁵ BLOOM, Harold. *Op.cit.* p. 204.

⁹⁶ BARTHES, Roland. **O Grau Zero da Escrita**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix. s.d. p. 117

que algumas correntes defendem uma dissociação entre elas, admitindo que a Literatura seja uma instituição na qual os Signos são dispostos em um ordenamento sacral, através dos quais a Literatura se afirma como instituição, abstraindo-se, por conseguinte, da História. Barthes, no entanto, nos chama a atenção para o paradoxo de que, ao ser negada, mais clara se torna a ação da História, uma vez que

(...) é onde a História é recusada que ela age mais claramente; pode-se, portanto, traçar uma história da linguagem literária que não é nem a história da língua, nem dos estilos, mas apenas a história dos Signos da Literatura, e pode-se prever que a história formal manifeste claramente, a seu modo, sua ligação com a História profunda.⁹⁷

Essa relação entre a Literatura e a História se dá, portanto, muitas vezes de maneira velada. A ligação entre elas varia de acordo com a própria situação histórica vivenciada. O escritor, no entanto, mesmo que mantenha uma postura considerada revolucionária, encontra-se, ainda que se proponha a ser o sujeito do seu mister, refém dos rumos que a História delineia para a sociedade, uma vez que os acontecimentos, as situações e as ideias que se manifestam no decorrer do tempo histórico limitam a escolha feita pelo escritor em seu ofício. Nesse sentido, como afirma Barthes, “a História, então, diante do escritor, é como o advento de uma opção necessária entre várias morais da linguagem; ela o obriga a significar a Literatura segundo possíveis que ele não domina.”⁹⁸ Esses possíveis, dentre outros, dizem respeito, principalmente, à conjuntura política que se delineia no momento da concepção da obra. Os fatos políticos e sociais ainda vão além: exigem do escritor um engajamento, seja apoiando-os, seja se opondo a eles. Esse engajamento manifesta-se, inicialmente, no plano formal, uma vez que a escritura através da qual o autor se manifesta denota o seu direcionamento ideológico. É ela, a escritura, que nos vai dizer se o escritor apoia ou rejeita a Literatura que o precede e, por extensão, a sociedade em que se vive.

Do ponto de vista histórico, pode-se dizer que a escritura conseguiu se tornar elemento fundamental para a compreensão dos processos a serem utilizados pelos escritores, uma vez que ela passa por inúmeras transformações e acepções desde a Era Clássica. Barthes lembra que

Partida de um nada onde o pensamento parecia alçar-se ditosamente sobre o cenário das palavras, a escritura atravessou assim todos os estados de uma solidificação progressiva: primeiro objeto de um olhar, depois de um fazer, e enfim de um

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ BARTHES, Roland. *Op. Cit. P. 118*

assassínio, ela atinge hoje um último avatar, a ausência: nas escrituras neutras, aqui chamadas de “o grau zero da escritura”, pode-se facilmente discernir o próprio movimento de uma negação e a impotência para realizá-lo numa duração, como se a Literatura, tendendo desde há um século a transmutar sua superfície numa forma sem hereditariedade, só encontrasse pureza na ausência de qualquer signo, propondo enfim a realização deste sonho órfico: um escritor sem Literatura. (...) ⁹⁹

Esse desejo de ausência que manifesta a tendência atual da escritura pode também ser comprovado através das categorias revisionais propostas por Bloom e já apresentadas nesta pesquisa, principalmente, quando nos reportamos à *apophrades*. A busca incessante do escritor por libertar-se de seu passado é que o leva a uma angústia que o atormenta por querer se fixar em determinado campo literário. É nesse sentido que se precisa, neste momento, compreender o que vem a ser escritura. Quais suas acepções e suas tendências, para que se possa estabelecer o não-lugar na Literatura, ou melhor, na poética de cada escritor.

É sabido que cada escritor, para se expressar, faz uso de uma língua comum a todos os escritores de uma época. Reconhecida como um espaço de possíveis, como um objeto naturalmente social, cabe ao escritor buscar transgredi-la, no intuito de delimitar um novo campo, um novo espaço, que o diferencie não só do falante comum, bem como dos letrados de sua época. A busca por essa singularidade caracterizará o estilo do escritor. Para Barthes

A língua, portanto, está aquém da Literatura. O estilo está quase além: imagens, um fluxo verbal, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte. Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da fala, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência. (...) ¹⁰⁰

Conforme defende Barthes, o estilo sempre será embrutecido, uma vez que se trata de uma manifestação biológica e, por que não dizer hereditária, do escritor.

Não seria forçoso, por exemplo, relacionar a objetividade, a economia de palavras e a escassez de adjetivos na obra de Graciliano Ramos a sua relação familiar e aos seus primeiros contatos com as letras. Em **Infância** (1945), amiúde, são expostos os dissabores que o menino Graciliano Ramos enfrentou. A visão que faz de si e de seus pais além de manifestar a rudeza das relações familiares que se sustentavam por uma hierarquia rígida, revela ainda, por extensão, como se davam as relações sociais no sertão nordestino. Um ambiente onde a justiça só favorecia aos mais abastados. Um ambiente de exclusão. Apesar de Graciliano fazer

⁹⁹ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* P. 119

¹⁰⁰ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* P. 122

pouco uso dos adjetivos, consegue ser fenomenal no trato com as figuras de linguagem. Ao descrever, inicialmente, sua relação com os pais faz uso da metonímia:

(...) Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor. Depois as mãos finas se afastaram das grossas, lentamente se delinearão dois seres que me impuseram obediência e respeito. Habituei-me a essas mãos, cheguei a gostar delas. Nunca as finas me trataram bem, mas às vezes molhavam-se de lágrimas – e os meus receios esmoreciam. As grossas, muito rudes, abrandavam em certos momentos. (...) ¹⁰¹

As comparações também se tornam recursos recorrentes do escritor, ao tentar exprimir com exatidão suas impressões acerca do ambiente e das pessoas com quem conviveu. Graciliano afirma sobre sua infância que “Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal. (...)” ¹⁰² Esse recurso de reduzir os seres humanos a sua condição animal se tornará outra recorrência na obra do autor. Em **S. Bernardo**, em suas páginas finais, o protagonista Paulo Honório assim se reporta aos empregados da fazenda:

Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus.
Bichos. Alguns mudaram de espécie e estão no exército, voltendo à esquerda, voltendo à direita, fazendo sentinela. Outros buscaram pastos diferentes. ¹⁰³

Outra marca que se pode detectar já em **Infância** é a predisposição do autor pela defesa dos mais humildes, como fruto de uma relação com os empregados de seus pais, dos quais dispunha as verdadeiras manifestações de carinho e atenção. Amaro Vaqueiro e a esposa sinhá Leopoldina, por exemplo, vão servir de modelo para a construção dos protagonistas de **Vidas Secas** (1938). Se, por um lado, os entes consanguíneos do menino Graciliano se mantinham, paradoxalmente, para ele distantes, uma vez que Graciliano primeiramente se refere a eles como “entidades próximas e dominadoras” ¹⁰⁴ para, depois de ter se referido à genitora como “minha indistinta mãe” ¹⁰⁵, afirmar que os pais “(...)

¹⁰¹ RAMOS, Graciliano. **Infância; posfácio de Octávio de Faria, ilustrações de Darcy Penteado**. 29. ed. Rio de Janeiro: Record. 1994. p. 12

¹⁰² RAMOS, Graciliano. *Op. cit.* p.10

¹⁰³ RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo; posfácio de João Luiz Lafeté. Ilustrações de Darel**. 60. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. p. 185

¹⁰⁴ RAMOS, Graciliano. **Infância; posfácio de Octávio de Faria, ilustrações de Darcy Penteado**. 29. ed. Rio de Janeiro: Record. 1994. p. 9

¹⁰⁵ RAMOS, Graciliano. *Op.cit.* p. 11

conservavam-se grandes, temerosos, incógnitos. (...)”¹⁰⁶; por outro lado, o menino estreita os laços de amizade com José Baía.

São de situações como essas que, privado de quaisquer reflexões acerca de Literatura, o estilo surge do âmago do escritor, das suas reminiscências, o que faz dele (do estilo) sempre um segredo, situando-o fora da arte, entendida aqui como o tratado que serve de elo entre o escritor e a sociedade. Como não cabe ao escritor optar pelo horizonte da língua ou pela verticalidade do estilo, estes lhe delineiam uma natureza, sendo que a língua o coloca no seio familiar da História, enquanto o estilo coloca o escritor em contato direto com o seu passado.

Como se vê, língua e estilo precedem a problemática da linguagem, já que ambos constituem o produto natural do tempo e da pessoa, do ponto de vista biológico. É preciso, pois, que o escritor se posicione, engajando-se na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar, a fim de ligar a forma normal e singular de sua fala à ampla História de outrem, para que se fundamente sua escritura. É ela, a escritura, que define o posicionamento ideológico do escritor, uma vez que

(...) Língua e estilo são forças cegas; a escritura é um ato de solidariedade histórica. Língua e estilo são objetos; a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História. (...)

107

Não se pode, portanto, conceber uma escritura totalmente desvinculada dos acontecimentos que marcam não só a época, mas também a própria formação do escritor, bem como sua pertinência ou não a determinados grupos intelectuais.

Graciliano Ramos não se furta de revelar, em **Infância**, que, aos nove anos, era quase analfabeto e possuía uma dificuldade imensa para a leitura. O escritor descreve, porém, a satisfação, ao ler um livro a pedido do pai, como um dos momentos mais sublimes de sua vida. Primeiro porque houve uma rara aproximação entre pai e filho; segundo porque na leitura ele começa a vislumbrar um novo horizonte. Ao narrar tal fato, Graciliano Ramos evidencia já a sua predisposição para uma escrita que se aproxime da linguagem popular, como será visto em sua obra. Nessa passagem, Graciliano fala que seu pai traduziu algumas expressões do texto lido em linguagem de cozinha.

O uso de expressões regionais, próprias do Nordeste brasileiro, além da preocupação em denunciar as desigualdades sociais, insere Graciliano Ramos entre os autores do Romance

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* P. 124

de 30. Muitos são os registros de adágios populares presentes na obra do autor alagoano. Aparecida Lima, em seu artigo “**A Obra de Graciliano Ramos no Contexto da Literatura Comparada: Ditados Populares em S. Bernardo**” (1992), elenca vários deles. O próprio autor, em cartas destinadas à esposa Heloísa Medeiros Ramos, revela que, em linguagem sertaneja e utilizando termos descabelados, **S. Bernardo** se tornará uma obra-prima. Esse apuro formal que o leva a uma pesquisa para se adequar ao ideário modernista da segunda fase mostra a opção feita pelo escritor, não somente do ponto de vista literário, mas também ideológico.

Vale ressaltar que, independentemente, da linha ideológica que possa vir a assumir o escritor, a reflexão que ele, enquanto escritor, faz do uso social da forma, bem como a escolha que assume, são fruto de um movimento único realizado por todo e qualquer escritor, em toda e qualquer época. O cerne da problemática literária, segundo Barthes, é a escritura. Ela é, em sua essência,

(...) a moral da forma, a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem. Mas esta área social não é a de um consumo efetivo. Para o escritor, não se trata de escolher o grupo social para que escreve: ele sabe perfeitamente que, a menos que se conte com uma Revolução, será sempre para a mesma sociedade. Sua escolha é uma escolha de consciência, não de eficácia. Sua escritura constitui uma maneira de pensar a Literatura, não de difundi-la.(...) ¹⁰⁸

Nesse aspecto repousa o caráter ambíguo da escritura, já que esta, apesar de ser fruto de uma confrontação do escritor com a sociedade, o remete para as fontes de sua criação. Como a História é incapaz de fornecer ao escritor uma linguagem que venha a ser consumida livremente, ela lhe propõe que sua linguagem seja livremente produzida. É importante, porém, ressaltar que tanto as escolhas do escritor, bem como a responsabilidade de sua escritura denotam uma Liberdade, mas esta se encontra condicionada aos diversos momentos históricos. O escritor, por sua vez, não tem como optar por uma escritura que se encontre disposta de forma intemporal entre as diversas formas literárias. Tanto a História quanto a Tradição é quem determina as possíveis escrituras de qualquer escritor. O que, de fato, caracteriza a escritura é o compromisso ambíguo que existe entre uma liberdade e uma lembrança. A lembrança torna paulatinamente o escritor prisioneiro das palavras de outrem, ou mesmo das suas próprias palavras, na medida em que se tornam duradouras; a liberdade somente é afirmada pelo escritor no momento em que opta, com sua escritura, pelo frescor ou pela tradição literária. Ainda que se restrinja apenas a um momento, a escritura, enquanto

¹⁰⁸ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* P. 125

liberdade, representa um dos momentos mais explícitos da História, uma vez que esta pode ser sempre considerada uma escolha e os limites dessa escolha.

Não se pode, porém, conceber a escritura como um mero instrumento de comunicação, através do qual se manifesta uma única intenção da linguagem. Cabe à fala a função de canal por onde se escoia toda e qualquer desordem, que se manifesta eternamente em estado de adiamento. A escritura, pelo contrário, por ser uma linguagem endurecida e autossuficiente, não pretende garantir sua duração a partir de uma sequência móvel de aproximações. Ela, na verdade, pretende impor a imagem de uma fala que foi construída mesmo antes de ser inventada. A distinção entre fala e escritura é assim colocada por Barthes:

(...) O que opõe a escritura à fala, é que a primeira *parece* sempre simbólica, introvertida, voltada ostensivamente para uma vertente secreta da linguagem, ao passo que a segunda não passa de uma duração de signos vazios, dos quais só o movimento é significativo. (...),¹⁰⁹

Afirma-se, mais uma vez, o caráter ambíguo da escritura, já que o objeto encontrado em toda e qualquer escritura é simultaneamente linguagem e coerção. Sua intencionalidade, por vezes, extrapola a linguagem. E é essa intencionalidade de olhar que diferencia se uma escritura, ao valorizar a paixão da linguagem, é literária; ou, apresentando uma ameaça de penalidade, torna-se uma escritura política. Tornando-se a escritura encarregada de reunir concomitantemente a realidade dos atos e a idealidade dos fins, ela passa a ser delineada pelo poder ou pelo combate a ele. À palavra é dado um valor, que se manifesta através da unidade de signos a qual se vê fascinada pelas zonas de infra ou ultralinguagem. Nesse sentido é delegada à escritura a função de proceder à economia de um processo, no qual não existe intervalo algum entre a denominação e o julgamento. Aqui o fechamento da linguagem encontra a perfeição, já que se tem um valor a explicar outro valor.

Esse caráter tautológico da escritura a torna ainda mais ambígua, uma vez que se a compreendermos como uma forma engajada da fala, devemos identificar nela o ser e o parecer do poder. Essa ambiguidade aliada à expansão dos fatos políticos e sociais no campo da consciência das Letras fez com que se produzisse um novo tipo de escritor, o qual se coloca entre o militante e o escritor propriamente dito. Surge esse novo escritor, de maneira ambígua, trazendo do militante uma imagem ideal do homem engajado e do escritor propriamente dito a ideia de que a obra escrita é um ato. Para esse novo escritor

¹⁰⁹ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* P. 127

(...) a escritura torna-se, no caso, uma espécie de assinatura que a pessoa coloca embaixo de uma proclamação coletiva (que, por sinal, não foi redigida por ela). Assim, adotar uma escritura – diríamos melhor –, assumir uma escritura – é fazer economia de todas as premissas da escolha, é manifestar como adquiridas as razões de tal escolha. Toda escritura intelectual constitui, portanto, o primeiro dos “saltos do intelecto”. Enquanto uma linguagem idealmente livre nunca poderia assinalar minha pessoa e deixaria ignoradas minha história e minha liberdade, a escritura a que me confio já é toda ela instituição; ela descobre meu passado e minha escolha, dá-me uma história, alardeia minha situação, engaja-me sem que eu tenha que dizê-lo. A Forma torna-se assim, mais que nunca, um objeto autônomo, destinado a significar uma propriedade coletiva e defendida e tal objeto tem um valor de poupança, funciona como um sinal econômico graças ao qual o *scripteur* impõe constantemente sua própria conversão sem nunca traçar-lhe a história.¹¹⁰

Barthes chama a atenção ainda para o fato de que esse tipo de escritura é rotulado como escrituras intelectuais e que apresentam certa instabilidade do ponto de vista literário, mas também apenas se caracterizam como políticas na medida em que se manifestam possuídas pela obsessão de engajamento. Em sua essência a escritura termina por explicitar a consciência coletiva de uma época. A própria opção por determinado gênero textual marca essa manifestação coletiva de certo momento histórico.

Nesse sentido, não se pode deixar de salientar que, apesar de algumas manifestações líricas que se deram durante a década de 1930, no Brasil, a considerada pelos manuais de literatura como a segunda fase modernista manteve-se eminentemente prosaica. O Romance é o gênero textual preferido por seus representantes. E um romance que, embora revestido de um regionalismo, consegue alcançar o status de universal. Não foram poucas as traduções das obras dos escritores de 30. Ressalta-se, porém, que essa adesão de Graciliano Ramos ao Romance de 30 não se dá apenas por aproximação temática. Segundo Luiz Costa Lima, apesar de a crítica defender unanimemente que a obra de estreia de Graciliano Ramos, *Caetés* (1933), ter sido um fracasso, uma vez que o próprio narrador reconhece sua incapacidade de saber o que se passa na alma de um antropófago, percebe-se em toda a obra de Graciliano Ramos um “complexo de caeté”, ou seja, “(...) a busca de captar *imaginariamente a alteridade* do que não se é (no caso, do que não é o narrador).”¹¹¹

Para Luiz Costa Lima, todos os personagens de Graciliano Ramos que sucedem o narrador João Valério, de *Caetés*, são na verdade uma extensão do próprio Graciliano Ramos, uma vez que a obra do escritor ficará marcada pelo complexo de caeté e sua simultânea impossibilidade de realizá-lo. Tendo publicado seu primeiro romance próximo à publicação

¹¹⁰ BARTHES, Roland. *Op. Cit. p.p. 131-132*

¹¹¹ COSTA LIMA, Luiz. “Graciliano Ramos e o Romance Nordestino”. In: *O Romance de 30 no Nordeste. Fortaleza*: Edições Universidade Federal do Ceará, Proed, 1983. p. 31

do **Manifesto Antropófago** (1928), Graciliano Ramos, segundo a crítica, fracassa nessa empreitada romanesca. Paradoxalmente, porém, no próprio romance **Caetés**, atinge o que Luiz Costa Lima chama de realismo concentracionário, ou seja, aquele realismo cujo mecanismo de constituição possui uma ordem antagônica ao da fantasia. No realismo concentracionário, o real perceptual é a matéria prima. Vale ressaltar, ainda, que a ficção que se manifesta desse realismo concentracionário inicia na linha da tematização perceptual, porém, por se sobrecarregar, finda por não possibilitar a comparação de seu resultado com percepções particularizadas.

A subjetividade, via de regra, se manifesta através do lirismo; a fantasia, por sua vez, através do Romance. E é essa incapacidade que os autores dos romances de 1930 têm para transformar a realidade dura do sertão, repleta de agruras oriundas tanto das intempéries naturais quanto das desigualdades sociais, que esse realismo concentracionário pode ser estendido às obras desses autores. É através da fantasia que muitos desses escritores tais quais as crianças utilizam-se de sua pena como se fosse a arma letal dos super-heróis contra o mal provocado pela exploração dos mais humildes pelas classes dominantes, que leva o sertanejo a viver em condições subumanas. No plano real, alguns desses escritores chegaram a se filiar ao Partido Comunista, como, por exemplo, Jorge Amado e Rachel de Queiroz. Mesmo aqueles que tinham proximidade com os órgãos governamentais, como José Lins do Rêgo, não se furtaram de expor as relações feudais e escravocratas até então presentes na estrutura hierárquica do sertão nordestino. O que Luiz Costa Lima chama de “complexo de caeté” na obra de Graciliano Ramos pode ser estendido aos demais escritores do período, principalmente a Jorge Amado, com os romances que tratam da região cacaueteira baiana, e a José Lins do Rêgo, com os romances que tratam da decadência dos engenhos de cana-de-açúcar no interior da Paraíba. Nesses romances, a exploração temática se supera, mantendo-se uma linha imaginária que norteia os narradores dos diversos romances de um mesmo autor, manifestando-se, assim, uma postura coletiva dos escritores da década de 1930.

Barthes, por sua vez, faz lembrar que “(...) a Narrativa, como forma extensiva ao Romance e à História, ao mesmo tempo, é geralmente a escolha ou a expressão de um momento histórico.”¹¹² Os tempos verbais, por sua vez, eleitos pelo *scripteur* também podem manifestar a mentalidade coletiva de sua época.

¹¹² BARTHES, Roland. *Op. Cit. P. 133*

Quando se prioriza, por exemplo, o tempo passado, como se fizera no século XIX, na Literatura Francesa, estabelece-se um pacto formal entre o escritor e a sociedade, através do qual a realidade é ofuscada pela sombra de um passado, ainda que criado. Nesses pactos formais em que o escritor se justifica, ao desnudar uma realidade anterior e fictícia, e a sociedade se tranquiliza, por não haver um ataque direto a ela em sua contemporaneidade, pode-se dizer que

(...) O Romance e a História narrada têm por finalidade comum alienar os fatos: o passado simples é o próprio ato de possessão da sociedade no tocante ao seu passado e ao seu possível. Ele institui um contínuo crível mas cuja ilusão é alardeada; ele é o termo último de uma dialética formal que vestiria o fato irreal com roupagens sucessivas de verdade e, depois, de mentira denunciada.(...) ¹¹³

Essa relação vem a valorizar o mito do universal que caracteriza a sociedade burguesa. O Romance apresenta-se, então, como o responsável por igualar, dialeticamente, o falso e o verdadeiro. Sua verossimilhança nos remete à *mimese* platônica, na qual o objeto apresentado pelo romance está, pela interferência do artífice, no caso o *scripteur*, distante da sua verdade primitiva. Segundo Barthes, enquanto a sociedade burguesa se utiliza do mito do universal para difundir seus valores e impô-los a todos os segmentos sociais, a escritura romanesca caminha em rota oposta, uma vez que, ambigualmente, utiliza-se de uma máscara que encobre a sociedade burguesa para, ao imitá-la, transfigurando o real, denunciar essa mesma sociedade.

A ambiguidade que se faz presente na escritura a partir da escolha do tempo passado é também manifestada quando se faz a opção por um foco narrativo em terceira pessoa, no intuito de atribuir ao outro, o “ele”, a autoria dos fatos narrados. Dessa escolha o consumidor usufrui de uma tessitura crível, mas que constantemente se exhibe como falsa.

Quando, do contrário, se opta por um foco narrativo em primeira pessoa, faz-se uso de um elemento menos ambíguo: o “eu”. Essa escolha serve como solução quando se tem uma narrativa que se encontra aquém da convenção. Por outro lado, o “eu” pode se colocar além da convenção, tentando destruí-la, o que conduz a narrativa a uma pseudoconfidência.

É bastante recorrente na obra de Graciliano Ramos a opção pelo foco narrativo em primeira pessoa, o que leva muitos críticos a considerarem seus personagens como uma espécie de alterego do escritor. Luís da Silva, Paulo Honório e o próprio Graciliano Ramos, narradores protagonistas, respectivamente, de **Angústia**, **S. Bernardo** e **Memórias do**

¹¹³ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* P. 135

Cárcere, apresentam-se todos como dotados de uma tendência para a escrita, ainda que de modo bastante peculiar. Em **Angústia**, Luís da Silva confessa que

Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que os meus escritos não prestam. Mas adquiri cedo o vício de ler romances e posso, com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto. Compus, no tempo da métrica e da rima, um livro de versos. Eram duzentos sonetos, aproximadamente. Não me foi possível publicá-los, e com a idade compreendi que não valiam nada. (...) ¹¹⁴

Como deixar de relacionar o personagem ao escritor, se este, ainda que com pseudônimo, também chegou a escrever sonetos? Como deixar de relacionar o perfeccionismo de Luís da Silva que reconhece serem seus versos sem valor à constante busca pela perfeição formal de Graciliano Ramos, o qual reconhece, em **Memórias do Cárcere**, que o romance **Angústia** precisaria ainda de muita revisão, fato que não foi possível em razão de sua prisão pelas forças getulistas.

Além disso, o mesmo sentimento que Luís da Silva tem em relação a seus sonetos ocorre com o próprio Graciliano Ramos, em **Memórias do Cárcere**, quando relata que

(...) Com um estremeamento de repugnância, vi Sérgio embrenhado na leitura do meu primeiro romance.
 – Pelo amor de Deus não leia isso. É uma porcaria.
 Ingênuo, tentei explicar-me, em grande embaraço. A publicação daquilo fora conseqüência de uma leviandade. Escrita dez anos antes, a miserável história passara às mãos do editor Schmidt e emperrara. Já revistas as provas, tinham surgido obstáculos, demora, cartas, desavenças e a entrega dos originais a amigos meus do Rio. Em 1935 Jorge Amado me visitara em Alagoas, dissera que Schmidt queria editar o livro; mas não me convinha o negócio: julgava-me então capaz de fazer obra menos ruim, meses atrás concluíra uma novela talvez aceitável. Jorge se conformara com a recusa. Deixando-me, apossara-se dos malditos papéis e dera-os ao livreiro. Essa justificação nada valia – e era impossível oferecê-la a todos os leitores. Sérgio teve o bom-senso de não me atribuir falsa modéstia. Com um sorriso frio, voltou à leitura; ia chegando ao fim do volume e acolhia tacitamente a minha opinião desalentada. O Coletivo organizara uma pequena biblioteca desordenada, brochuras circulavam nos cubículos, entre elas a narrativa medonha que eu não gostava de mencionar. ¹¹⁵

Já em **S. Bernardo**, o narrador Paulo Honório vê a escrita como uma forma de lhe legitimar a sua ascensão social, uma vez que já estava a consolidar seu poder econômico e político, da mesma forma que a burguesia ascendente no século XIX. Com Paulo Honório é mordaz a crítica que Graciliano faz aos escritores de ocasião e por que não dizer aos

¹¹⁴ RAMOS, Graciliano. **Angústia; posfácio de Otto Maria Carpeaux, ilustrações de Marcelo Grasmann**. 43. ed. Rio, São Paulo: Record, 1994. p.45

¹¹⁵ RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere; prefácio de Nelson Werneck Sodré, ilustrações de Percy Deane**. 30. ed. V. 1-2. Rio, São Paulo: Record, 1994. p. 225

Acadêmicos, título sempre rejeitado e jamais desejado pelo escritor alagoano. Aliás, é essa postura que define sua opção por rejeitar a tradição e sua adesão ao frescor literário.

Em **Memórias do Cárcere**, o escritor preza tanto pela imparcialidade com que trata suas personagens, que chega a ser bastante condescendente com seus algozes. Há, no romance, bastantes passagens em que o narrador manifesta sua preocupação para com a verossimilhança dos fatos narrados. Na abertura do romance, suas primeiras palavras dizem respeito a essa preocupação, uma vez que, somente depois de uma década de sua prisão é que resolve contar os fatos que viveu e/ou presenciou. Esse distanciamento histórico faz com que o autor, ao escrever suas memórias, busque uma narrativa que prescindia de sentimentos de retaliação, ainda que opte pelo foco narrativo em primeira pessoa, mesmo em face da injustiça sofrida quando de sua prisão.

É certo que desde a Era Clássica a busca por uma arte que se afaste da influência do *eu* existencial condiciona o artista a uma crença de que quanto mais forte for a presença do *ele* sobre o *eu* mais literário se torna o texto. No século XIX, essa obsessão pela terceira pessoa levou a Literatura a se distanciar da sociedade, ao sabor das veleidades da História.

Ao Romance cabe a árdua tarefa de se tornar, ao mesmo tempo, destrutivo e ressurrecional, característica marcante de toda a arte moderna. Na medida em que, metaforicamente, o Romance é considerado uma Morte, urge a intervenção da sociedade para que ele seja visto como elemento identificador do pacto existente entre escritor e sociedade. Tanto o passado simples quanto a terceira pessoa do Romance representam o movimento dialético do escritor que evidencia sua própria máscara. Para Barthes

(...) O produto e, finalmente, a fonte de tal ambigüidade (sic), é a escritura. Essa linguagem especial, cujo uso dá ao escritor uma função gloriosa mas vigiada, manifesta uma espécie de servidão invisível nos primeiros passos, que é característica de toda responsabilidade: a escritura, a princípio livre, é finalmente o elo que acorrenta o escritor a uma História que já está acorrentada: a sociedade o marca com os signos bem claros da arte a fim de arrastá-lo mais facilmente na sua própria alienação.¹¹⁶

As palavras de Barthes comprovam o pensamento de que não há como dissociar Literatura e História, muito menos como afastar o escritor de seu passado. A *mimese* presente no Romance é que, de fato, irá dar as pistas para que se trace um perfil ideológico do escritor, uma vez que não existe discurso algum que seja neutro. A própria neutralidade é uma tomada de posição. Sem um componente ideológico não há escritura. Se entendermos poesia como

¹¹⁶ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* P. 139

um *clima*, devemos compreendê-la como uma convenção da linguagem. A Literatura, por sua vez, deve ser considerada a partir de escritura e estilos intrinsecamente ligados. Se a linguagem poética questiona a Natureza, levando em consideração apenas a estrutura, preterindo o conteúdo do discurso e pretensamente dispensando o aporte de qualquer ideologia, a escritura inexistente, restando apenas estilos, que servem de instrumentos para que o homem enfrente o mundo objetivo, passando ao largo das figuras da História ou mesmo da sociabilidade.

Essa pretensa neutralidade do discurso, na verdade, se fundamenta, do ponto de vista estético, em uma concepção de liberdade de linguagens literárias, a qual se manifestou com frequência entre o século XVI e o início do século XVII. As manifestações literárias desse período não traziam preocupação em desvendar a essência humana, tampouco exprimi-la. Os artistas detinham-se em explorar a Natureza. Nessa perspectiva, Barthes nos lembra que, por volta de 1650, a Literatura Francesa desconhecia a escritura, uma vez que ainda não conseguira superar a problemática da língua. Segundo Barthes, “(...) a escritura só aparece no momento em que a língua, constituída nacionalmente, torna-se uma espécie de negatividade, um horizonte que separa o que é proibido do que é permitido, sem se interrogar mais acerca das origens ou das justificações desse tabu.”¹¹⁷

Somente adquirindo a língua um valor que ultrapasse as barreiras do tempo, acomodando-se ao seu momento histórico e entendida como tal é que se tem, de fato, uma escritura, vista como um valor universal da linguagem. É certo que, aqui, temos uma concepção burguesa de escritura que, embora tente se apresentar como inovadora, ainda traz em sua essência, esteticamente, os dogmas clássicos. Pelo menos no que se refere à diversidade de gêneros. A ideologia burguesa se manteve através de uma escritura única, que era simultaneamente ornamental e instrumental.

No século XIX, as escrituras modernas passam a ocupar o lugar da escritura clássica, no momento em que esta deixa de ser universal. A escritura burguesa que, a princípio, fora recebida como representação da língua de uma classe minoritária e privilegiada, traz em seu cerne a mesma distinção de classe da escritura clássica. A ideologia burguesa consegue se manter sem dissidências até a segunda metade do século XIX. Vale ressaltar que a Revolução que lhe legou o poder político e social não fora capaz de lhe oferecer o poder intelectual. Esse fato se deu meramente em razão de a burguesia já o deter desde o século XVI.

¹¹⁷ BARTHES, Roland. *Op. Cit. P. 148*

Fatos históricos que marcaram as décadas finais do século XIX, tais como a modificação da democracia europeia, o nascimento do capitalismo moderno e o fim do liberalismo fazem com que a burguesia perca o poder de mensurar aquilo que considerava como universal. Novas escrituras passam a surgir embasadas na ideia de que a ideologia burguesa é apenas mais uma dentre tantas outras ideologias e, por conseguinte, a ideologia burguesa precisará condenar a si mesma caso queira se ultrapassar.

É importante que se perceba que, mesmo sendo tolhida de uma singularidade universal, a escritura burguesa torna-se o parâmetro para as escrituras que surgiram e se multiplicaram, uma vez que independente de qual seja – a trabalhada, a populista, a neutra, a falada – todas elas são o ato primaz em que o autor assume ou renega sua condição burguesa. Esse movimento de aceitação ou de contestação marca as escrituras modernas, as quais, em sua pluralidade, nos permite entrever a Literatura posta em questão, no que tange à sua existência, através do impasse provocado pela própria História. Dessa forma, ratifica-se mais uma vez a impossibilidade de se separar esta daquela.

Outro aspecto a ser considerado, quando se trata de comparar a escritura burguesa com as escrituras modernas é a importância dada à forma. Para Valéry, citado por Barthes, a forma apresentava um custo alto, já que durante o período da escritura burguesa triunfante, a forma se encontrava quase que ao par do pensamento. Segundo a concepção clássica, a linguagem era um bem comum, o que lhe dava um caráter universal. No pensamento, por sua vez, repousava a alteridade. Em razão disso, a forma possuía um valor usual.

Somente em meados do século XIX é que se colocou em xeque o valor de uso da forma e, por consequência, da escritura. Esta, que possuía um valor-uso, passa a apresentar um valor-trabalho, na concepção dos novos escritores. Nesse sentido, a importância da escritura começa a ser mensurada em razão do trabalho que custou sua produção em detrimento de sua destinação. O artista torna-se, pois, um artífice, ou melhor, um artesão do estilo. Para Barthes, é nesse período que

(...) Começa então a elaborar-se uma imagética do escritor-artesão que se fecha num lugar lendário, como um operário na oficina, e desbasta, talha, pole e engasta sua forma, exatamente como um lapidário extrai a arte da matéria, passando neste trabalho horas regulares de solidão e esforço:(...) ¹¹⁸

¹¹⁸ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p.p. 152-153

Surge, pois, uma geração de escritores que vão fazer com que o valor-trabalho da escritura venha a substituir o valor-gênio. O exercício da escrita se sobrepõe à ideia de que a obra literária surge ao acaso de uma inspiração.

Não podemos nos furtar de lembrar a preocupação de Graciliano Ramos com esse valor-trabalho da escritura. Além da crítica feita ao seu primeiro romance em diálogo com a personagem Sérgio, em **Memórias do Cárcere**, como já visto anteriormente, há ainda, no mesmo romance, o relato de seu constrangimento quando solicitado a opinar sobre um conto do jornalista Amadeu Amaral Júnior. Além disso, o isolamento para concluir o romance **S. Bernardo**, na sacristia da igreja, no interior de Alagoas, torna-se mais outro indício de uma importância dada ao valor-trabalho da escritura.

Esse valor-trabalho da escritura chega ao século XX como um dogma. Mesmo com as rupturas formais propostas durante a Semana de Arte Moderna, a produção literária é fruto de um trabalho de burilamento. Em 1938, por exemplo, Mário de Andrade (1893-1945), em sua aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal, evidencia a importância do caráter artesanal da arte. Para o escritor que desejava que enterrassem seu coração paulistano no pátio do colégio, a arte não é algo que possa ser aprendido. O que há em seu interior é o material que precisa ser posto em ação para que seja feita a obra de arte. No decurso da utilização de tal material é, segundo ele, que arte e artesanato chegam a se confundir. Para o Papa do Modernismo Brasileiro, “(...) todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão (...)”¹¹⁹. Para ele o que se pode ensinar é o artesanato, ou seja, a utilização do material, a qual deve seguir a padrões por vezes rígidos para a preservação da obra de arte. É certo que é prerrogativa do artista seguir ou não os segredos e os caprichos do artesanato, bem como as exigências do material, porém “(...) si (sic) um artista é verdadeiramente artista, quero dizer, está consciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo, ele chegará fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte. (...)”¹²⁰

Mário de Andrade nos lembra bem que já os filósofos escolásticos, quando puseram a arte no campo do “Fazer”, afirmavam que ela possuía finalidade, regras e valores que não pertenciam propriamente ao ser humano, mas sim à obra de arte que viria a ser realizada. É importante que se compreenda que Mário de Andrade não está defendendo uma inumanidade

¹¹⁹ ANDRADE, Mário de. “O Artista e o Artesão”. In: **O Baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, Brasília, INL, 1975. p. 11

¹²⁰ Idem.

da arte, uma vez que esta se mantém humana por sua finalidade ou pelo modo como é operada. O que ele evidencia é que não se pode deixar de compreender a obra de arte como algo essencial. Não se pode conceber um artista verdadeiro que tenha prescindido do artesanato. Um artista, para ser considerado bom, deve ser também artesão. Precisa ter pleno conhecimento dos processos, das exigências e dos segredos do material que vai movimentar. Para Mário de Andrade, artista que não seja concomitantemente artesão pode até se considerar artista, do ponto de vista psicológico, mas será incapaz de produzir verdadeiras obras de arte.

É importante, porém, que não se confunda artesanato com técnica, uma vez que aquele é apenas parte da técnica da arte, enquanto esta não se resume a ele. O autor do primeiro livro do Modernismo Brasileiro nos diz que a parte da técnica que pode ser ensinada é que é o artesanato. Entretanto existe uma parte da técnica que segue os segredos, a obstinação e as imposições do sujeito, em sua totalidade enquanto indivíduo e ser social. Essa parte da técnica de arte seria a realização de uma verdade subjetiva do artista. Tal parte da técnica não pode ser ensinada e repeti-la seria imitação.

O que Mário de Andrade, na verdade, afirma é que a técnica de fazer obra de arte pode ser composta de três etapas ou manifestações distintas: o artesanato, a virtuosidade e a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte.

A primeira etapa seria a única de fato pedagógica, seria imprescindível, porque seria nela que se daria o aprendizado com que se faz a obra de arte. Seria, pois, o ensinamento mais útil, o que seria mais pragmático e necessário.

Na segunda etapa teríamos a virtuosidade do artista criador, ou seja, o conhecimento e a prática das técnicas históricas da arte, em sua diversidade. O artista teria o conhecimento da técnica tradicional. Para Mário de Andrade, este aspecto da técnica da arte é de muita utilidade e também pode ser ensinado, mas poder-se-ia prescindir dele, até porque o artista poderia restringir-se a tradicionalismo técnico limitado à imitação, fazendo com que o tradicionalismo, sem as virtudes sociais, torne-se apenas passadismo.

Já a terceira região da técnica da arte, a solução pessoal do artista fazer a obra de arte, faz parte do talento, ainda que não o seja por inteiro. Seria, de todas as regiões da técnica da arte, a mais sutil e a mais trágica, uma vez que é simultaneamente imprescindível e incapaz de ser ensinada. Ainda que se encontrem argumentos que tentem contrariar, ou mesmo desqualificar, essa solução pessoal do artista, defendendo-se, por exemplo, que ela seria prescindível, tomando como exemplos a arte egípcia de cunho utilitário, somos obrigados a concordar com Mário de Andrade quando afirma que "(...) a impersonalidade geral não deixa

nunca de ceder aos pormenores pessoais de fatura, da mão que treme ao fazer, da criatura que sente ao criar.”¹²¹

Mário de Andrade apresenta não só argumentos de cunho psicológico, mas, do ponto de vista histórico, afirma que houve uma evolução de um pensamento primeiro no qual outrora a criação artística era dominada pelos inúmeros princípios de utilidade, submetendo-a aos ritos e liturgias religiosas ou profanas para uma tomada de consciência por parte do artista sobre a importância da criação artística. Passa-se a se ter um posicionamento mais evidente de que a beleza é um elemento intrínseco da arte; e o individualismo, do artista.

No que concerne ao belo, ele nunca deixou de existir na obra de arte. Sendo a beleza uma das três grandes ideias normativas do ser humano¹²², ela era, numa visão utilitarista, concebida mais como consequência do que como finalidade da obra de arte. Possuía, pois, a beleza, ao ser aplicada a uma obra que possuía finalidades utilitárias que dela se distanciavam, a função apenas de fascínio, de sedução, de encantamento. Foi somente o Renascimento que conseguiu dar ao Belo o *status* de finalidade da obra de arte. A partir daí, o artista passa a ter a Beleza como objeto primeiro de pesquisa. É bem verdade que, na era renascentista, essa excelência da beleza na criação artística a tornou de pronto experimental, por conseguinte materialista e estritamente técnica. Por outro lado, de forma positiva, busca-se amiúde o “ideal de beleza” plástica. A noção de “beleza ideal” tão defendida pelos antigos gregos e egípcios esmaece paulatinamente. Nesse período, pode-se afirmar que

(...) A beleza se desidealiza, a beleza se materializa, se torna objeto de uma pesquisa de caráter objetivo, ao mesmo tempo que o individualismo se acentua. Nem se pode mais decidir com clareza si, nas artes plásticas pelo menos, o individualismo é uma consequência da materialização da beleza, ou si esta é uma consequência daquele, de tal forma que ambos se deduzem um do outro. (...) ¹²³

A partir, então, do Renascimento, quando se tornou indispensável na arte a utilização da pesquisa experimental da beleza aliada ao individualismo, a técnica pessoal além de assumir uma condição de superioridade passa também a ser vista como uma fatalidade. A arte contemporânea, em oposição à impersonalidade da arte egípcia, exige, como consequência do espírito do tempo, que se torne imprescindível o personalismo. Entenda-se, pois, como espírito do tempo a opção, por parte do artista, pelo frescor ou pela tradição. Por mais que se

¹²¹ ANDRADE, Mário de. “O Artista e o Artesão”. In: **O Baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, Brasília, INL, 1975. p.p. 18-19

¹²² Ver ANEXO B: “[Breve História Estética](#)”.

¹²³ ANDRADE, Mário de. “O Artista e o Artesão”. In: **O Baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, Brasília, INL, 1975. p. 22

arroguem guardiões das leis eternas da beleza, como os passadistas o fazem, por mais que se tente camuflar esse espírito do tempo, todos estão fadados a incorporá-lo em sua técnica individual. Bem nos lembra Mário de Andrade que os modernistas foram, na verdade, os que assumiram uma postura ética de lealdade quando, ao proporem suas rupturas, se diziam representantes do espírito do tempo.

O espírito do tempo, portanto, exigirá daqueles que se dizem artistas criadores legítimos a utilização de uma técnica pessoal que, além de não poder ser ensinada força o artista a procurar a sua para que sua expressividade de fato se legitime. É exatamente a relação entre o artista e a matéria movida por ele a que Mário de Andrade chama de técnica. Em razão disso, o espírito, no ato de criar, torna-se ilimitado; já na criatura, a matéria o torna limitado.

Não existe, pois, caos dentro da arte, em especial, a contemporânea, que seja oriundo da variabilidade da técnica pessoal. O que pode levar a esse caos é a falta de uma atitude pretensamente filosófica do artista diante da arte. Sim! Pretensamente filosófica, porque uma Estética que seguisse a uma lógica específica e impositiva ao artista seria a própria morte da arte. Para o artista, e por extensão para a arte, de maior valia seria a aquisição de uma consciência artística em detrimento de um sistema filosófico que o reduziria a um dogmatismo científico. Mário de Andrade é mais enfático ao afirmar que

Ao artista cabe apenas, é imprescindível a meu ver, *adquirir uma severa consciência artística que o ... moralize, si (sic) posso me exprimir assim*. Só esta severa atitude, antes de mais nada humana, é que deve na realidade orientar e coordenar a criação.(...) ¹²⁴

Não se pode conceber como legítimo um artista que se deixe cercear por um dogmatismo de uma estética perfeitamente orgânica. Seria essa uma atribuição dos filósofos. Além disso, doutrina estética alguma foi capaz de explicar ou acatar todas as obras-primas da humanidade. É bem verdade que os artistas sempre se prefixaram em um limite doutrinário, porém se são verdadeiros artistas, sempre o ultrapassaram, porque “(...) em arte, a regra deverá ser apenas uma norma e jamais uma lei. O artista que vive dentro de suas leis será sempre um satisfeito. E um medíocre. (...)” ¹²⁵ O artista que tenta se fixar em determinado

¹²⁴ Op.cit. – p.27

¹²⁵ ANDRADE, Mário de. *Op. cit.* p.28

conceito estético como absoluto está fadado a se tornar medíocre, uma vez que “(...) jamais um conceito deixou de se quebrar diante de novas experiências. (...)”¹²⁶

Torna-se imperativo, pois, que se estabeleça uma distinção entre a fixação e a limitação dos conceitos. Enquanto a primeira nos conduziria a uma organização sistemática da mentalidade artística que desembocaria em uma Estética capaz de reduzir os artistas a filósofos, destituindo-os de sua identidade; a segunda apresenta-se como um elemento inerente e imprescindível àquele que se queira tornar um verdadeiro artista. Uma atitude estética diante da arte e da vida é o que se espera de uma limitação de conceitos, para que não se prescindia do artesanato, a fim de que a arte se legitime como tal.

Não há artista verdadeiro que se tenha privado de uma consciente atitude estética diante de sua produção artística. Para Mário de Andrade, infelizmente, muitos dos seus contemporâneos renunciavam a uma obediência ao artesanato, o que os privava de manter uma vontade estética segura, deixando de lado a pesquisa humilde e segura, desrespeitando, dessa forma, a obra de arte em si. Poderíamos considerá-los artistas verdadeiros? Obviamente que não! Quando se deixa de lado essa atitude estética consciente diante da arte, ainda que bem intencionado, o artista torna-se mais um orgulhoso afirmador de si mesmo do que um pesquisador. Sua ação passa, portanto, a ser determinada não pela vontade estética, mas pela “(...) vaidade de ser artista (...)”¹²⁷. O que prepondera sobre uma atitude artística é uma atitude sentimental, que pela imposição do eu vaticina a obra de arte ao seu quase desaparecimento.

Paradoxalmente enquanto a arte contemporânea exige do artista pesquisa, a ansiedade por atender a tal expectativa faz do artista um escravo e não um pesquisador. O que ele encontra de fato são afirmações gratuitas travestidas de verdade. Essa ilusão nos coloca diante de uma fatídica realidade:

Há uma incongruência bem sutil em nosso tempo. Na história das artes, estamos num período que muito parece ter pesquisado e que, no entanto, é dos mais afirmativos, dos mais vaidosos, dos menos humildes diante da obra de arte. Há, por certo, em todos os artistas contemporâneos, uma desesperada, uma desapoderada vontade de acertar. Mas a inflação do individualismo, a inflação da estética experimental, a inflação do psicologismo, desnortearam o verdadeiro objeto da arte. Hoje, o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas o artista. E não poderá haver maior engano.¹²⁸

¹²⁶ Idem.

¹²⁷ Idem. p. 32

¹²⁸ ANDRADE, Mário de. *Op. cit.* p.32

A melhor forma, ou melhor, a única forma de corrigir tal equívoco é o retorno da arte as suas fontes legítimas. Somente assim, através da aquisição de um comportamento pleno de consciência artística diante da vida é que se pode alcançar a verdadeira arte, a qual levará o indivíduo inexoravelmente ao humano, “(...) porque na arte verdadeira o humano é fatalidade.”¹²⁹

Se, por um lado, os artistas contemporâneos prevaricaram diante da arte verdadeira; por outro, pode-se afirmar que o maior exemplo e expoente dessa escritura artesanal não poderia deixar de ser Gustave Flaubert. Segundo Barthes, o escritor naturalista francês rompe com a ideologia burguesa, a qual era responsável por oferecer os parâmetros do universal. O fato burguês anterior a Flaubert restringia-se ao pitoresco e ao exótico. O homem burguês almejado era um homem existencialmente puro. De forma paradoxal, Flaubert admite que, para se libertar das convenções literárias burguesas é necessário que se aceite o estado burguês como um mal necessário e, a partir de então, crie-se um pacto em que a arte literária se apresente, de fato, como ficção, para que, dessa forma, possa exprimir as mazelas existenciais e sociais de determinada sociedade sem ser repelida por essa mesma sociedade. Esse pacto permite que o escritor ofereça uma arte declarada à sociedade, para que, em troca, possa ser aceito como escritor por ela. Esse pacto torna-se conhecido como a flaubertização da escritura, a qual representa o resgate dos escritores de uma maneira geral, já que atende às necessidades de escritores mais e menos exigentes. A estes se oferece um caminho a seguir sem maiores questionamentos; àqueles resta o voltar-se a essa flaubertização como reconhecimento de uma condição fatal.

É certo que esse artesanato do estilo proposto por Flaubert não se manteve intocável. Desdobramentos aconteceram e escrituras voltadas ao que propunha a escola naturalista surgiram. Dessas escrituras pode-se perceber com mais pertinência que o caráter ficcional da literatura consegue se manter, principalmente depois de testado, no sentido de que quanto mais se procurava representar de forma fidedigna a Natureza, mais artificial se apresentava a escrita. Nesse sentido, prevalecem, na estética naturalista, tanto uma convenção do real quanto uma fabricação da escritura.

A escritura naturalista, de inspiração flaubertiana, possuía a capacidade de persuasão; a realista, por sua vez, limitava-se a descrever. Sua noção estética prendia-se à forma, a qual se apresentava dogmaticamente como única, através da qual o autor se restringia a dispor os

¹²⁹ Idem, p.33

signos, a fim de representar uma realidade inerte. O paradoxo que se manifesta nessa postura diz respeito ao fato de que, na tentativa de se distanciar da fraseologia natural, imputando ao escritor a tarefa de utilizar uma linguagem artificial para expressar o real, esses escritores realistas terminam por afirmar o caráter ficcional da literatura, ainda que se detenham apenas a compreendê-la em razão do trabalho que propiciou para ser produzida certa obra.

Para Barthes, a escola realista seria a manifestação literária mais artificial, uma vez que

Essa escritura convencional sempre foi um lugar de predileção para a crítica escolar, que avalia o preço de um texto pela evidência do trabalho que custou. Ora, nada há de mais espetacular do que experimentar combinações de complementos como um operário que coloca no lugar uma peça delicada. O que a escola admira na escritura de um Maupassant ou de um Daudet é um signo literário enfim separado de seu conteúdo que, sem ambigüidade, põe a Literatura como uma categoria sem nenhuma relação com outras linguagens, instituindo assim uma inteligibilidade ideal das coisas. (...) ¹³⁰

Esse caráter artificial da escola realista não se restringe à considerada literatura burguesa. A escritura artístico-realista apresenta os signos que representam a identidade de uma pequena burguesia, consumidora de romances comerciais. Nesse tipo de escritura, cabe ao escritor não um caráter criador, mas, pragmaticamente, uma postura de fornecedor de uma Literatura feita para ser apreciada de longe. Para se ter uma ideia da força desse tipo de Literatura, basta salientar que nem os escritores comunistas, os quais, politicamente, defendem a luta de classes na qual o proletariado arrebatou da burguesia o poder, conseguiram libertar-se da escritura pequeno-burguesa. O realismo socialista, em seu dogma, exige uma escritura convencional que se propõe a evidenciar um conteúdo que somente tem força para se impor, caso obedeça a uma forma capaz de identificá-lo. A escritura comunista, portanto, não só fortalece mas multiplica os signos da Literatura, na medida em que assume claramente os aspectos formais que caracterizam a escritura pequeno-burguesa.

A Literatura Russa, expoente maior da escritura comunista, acomoda-se de tal forma à escritura burguesa que chega a perpetuá-la com mais vigor que os próprios escritores burgueses, uma vez que estes já a haviam condenado, não somente por sua excessiva artificialidade preciosista, mas por vê-la capaz de justificar o marxismo, o que caracterizaria um comprometimento com as imposturas da ideologia burguesa.

¹³⁰ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p. 156

Ora, se para os comunistas a escritura burguesa apresenta-se como inofensiva, pode-se afirmar que essa escritura artesanal não ameaça ordem alguma. Ao escritor basta a busca por uma forma perfeita para justificar sua paixão. A despeito de quaisquer outros combates, o escritor renuncia a luta pela liberdade de uma linguagem literária nova e se conforma no exercício de enriquecer a linguagem literária antiga, carregando-a de intenções, de preciosismos, de esplendores, de arcaísmos, a fim de criar uma língua rica e moral, que possa atribuir à forma um valor que transcenda a História.

De maneira oposta, alguns escritores buscavam deslocar essa chamada escritura sagrada, a fim de exorcizá-la. De maneira mais explícita, tentaram minar a linguagem literária, trazendo à tona o invólucro que fazia renascer os chavões, os hábitos e o passado formal do escritor, fazendo-os crer que, ao difundirem o caos das formas, ao propagarem o deserto das palavras, conseguiriam atingir um objeto totalmente destituído de História, o qual se tornaria um estado novo da linguagem. Ao criar suas próprias leis, esses questionamentos abrem novos caminhos na linguagem literária e, à medida que se afasta de uma linguagem da desordem, essa pretensa desintegração da linguagem tem como destino final um silêncio da escritura.

Paradoxalmente, essa tentativa de deslocamento da Literatura, ou melhor, de esvaziamento da escritura, termina por ratificar a ideia de que a linguagem, entendida como primeira e última saída do mito literário, acaba reintegrando o seu objeto de fuga. Por conseguinte, entende-se que não há escritura capaz de se manter revolucionária. Compreende-se, ainda, que o silêncio da forma é capaz de escapar à impostura exclusivamente através de um mutismo completo. Esse silêncio que é fruto de uma arte em que o vocábulo aproxima-se de um ato breve que traz em sua aparência uma inocência, no momento em que busca se dissociar dos chavões e dos reflexos técnicos do escritor. Reforça-se, então, a busca por uma Literatura que ultrapasse seus limites e chegue a um ideal de ausência da Literatura, no qual somente o testemunho dos escritores prevaleceria.

No mesmo sentido de libertação da linguagem literária, surge como mais uma alternativa a chamada escritura branca, a qual estaria livre de servir a qualquer ordem que viesse a ser estabelecida pela linguagem. Essa escritura branca seria, pois, um estado neutro, ou grau zero da escritura. Para Barthes,

(...) a escritura de grau zero é, no fundo, uma escritura indicativa, ou, se se quiser, amodal; seria justo dizer que é uma escritura de jornalista, se precisamente o jornalismo não desenvolvesse em geral formas optativas ou imperativas (isto é patéticas). A nova escritura neutra coloca-se no meio desses gritos e desses julgamentos, sem participar de nenhum deles; ela é feita precisamente da ausência

deles; mas essa ausência é total, não implica nenhum refúgio, nenhum segredo; não se pode dizer, portanto, que seja uma escritura impassível: é antes uma escritura inocente. Trata-se, no caso de ultrapassar a Literatura, confiando numa espécie de língua básica, distanciada por igual das linguagens vivas e da linguagem literária propriamente dita. (...) ¹³¹

Dessa forma, teríamos a escritura reduzida a um tipo de modo negativo, em que seriam abolidos todos os caracteres sociais e míticos da linguagem em favor de um estado neutro e inerte da forma. Esta, por sua vez, estaria livre de um engajamento em uma História que não lhe pertence, garantindo, assim, toda a responsabilidade do pensamento.

Observa-se, portanto, que todas as escrituras – seja a de Flaubert que contém uma Lei; seja a de Marllamé que deseja um silêncio; sejam as que têm por base uma natureza social – buscam uma opacidade da forma, elevando a fala a um *status* de objeto que não deve ser tratado por um intelectual, mas sim lapidado por um artesão, por um mágico ou por um *scripteur*, fazendo com que a escritura neutra termine por reencontrar a instrumentalidade, condição primeira da arte clássica. Barthes, no entanto, evidencia que

(...) desta vez, o instrumento formal não está mais a serviço de uma ideologia triunfante; ele é o modo de uma situação nova do escritor, é a maneira de existir de um silêncio; perde voluntariamente qualquer recurso à elegância ou à ornamentação, pois essas duas dimensões introduziriam novamente o Tempo na escritura, isto é, uma potência derivante, portadora de História. Se a escritura é realmente neutra, se a linguagem, em vez de ser um ato incômodo e indomável, atinge o estado de uma equação pura, não tendo mais espessura do que uma álgebra em face do vazio do homem, então a Literatura está vencida, a problemática humana é descoberta e entregue sem cor, o escritor é irremediavelmente um homem bem comportado. (...) ¹³²

Para Barthes, porém, a escritura branca é, na verdade, a mais infiel, uma vez que os automatismos terminam por ser elaborados no mesmo lugar em que anteriormente se manifestava uma sensação de liberdade. Surge, então, uma rede de formas endurecidas que terminam por sufocar o viço do primeiro discurso. Há, pois, o renascimento de uma escritura no lugar de uma linguagem definida. O escritor, por sua vez, ao chegar ao clássico, torna-se o discípulo de sua criação primitiva, e, conseqüentemente, o prisioneiro de seus próprios mitos formais, impelido por um movimento da sociedade que faz da escritura uma maneira.

É importante perceber, porém, que esse movimento da sociedade termina por refletir um processo de aproximação literária entre escritura e fala que se desencadeou a partir da primeira metade do século XIX. Em um primeiro momento, a linguagem literária toma por

¹³¹ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p.p. 160-161

¹³² BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p. 161

empréstimo algumas linguagens consideradas inferiores, exibindo-as de maneira excêntrica. Essas linguagens eram oriundas de camadas menos privilegiadas, ou mesmo marginalizadas, da sociedade, tais como boêmios, porteiros e ladrões, mas que divertiam a então burguesia ascendente. O uso dessas linguagens na Literatura era moderado para não ameaçar a estrutura literária. O resultado do uso dessa chamada linguagem social era uma Literatura que não exibia por completo a totalidade de seus falantes.

Ainda, no século XIX, porém, Proust surge como o impulsionador de um movimento que faz com que o escritor venha a confundir completamente certos homens a sua linguagem. As personagens passam a ser apresentadas como espécies puras, as quais se manifestam com *o volume denso e colorido de suas falas*, para usarmos as palavras Barthes. Em oposição às criaturas balzaquianas, reduzidas às relações de força da sociedade que integram, as personagens proustianas são condensadas na sombra densa de sua linguagem particular.

Segundo Barthes

(...) é nesse nível que se integra e se ordena realmente toda a sua situação histórica: sua profissão, sua classe, sua fortuna, sua hereditariedade, sua biologia. Assim a Literatura começa a conhecer a sociedade como uma Natureza cujos fenômenos poderia talvez reproduzir. (...) ¹³³

Cabe, pois, ao escritor, a partir de então, a tarefa de acompanhar as linguagens realmente faladas, entendendo-as como objetos essenciais capazes de esgotar todo o conteúdo da sociedade, em detrimento de uma concepção exótica que utilizava as linguagens faladas de maneira pitoresca. Refletir a fala real dos homens passa a ser preocupação da escritura. A Literatura, por sua vez, deixa de ser concebida como orgulho ou refúgio e se transforma em um ato lúdico de informação. Cabe a ela a função primeira de expor a situação dos homens que se encontram aprisionados à língua de sua classe, de sua região, de sua profissão, de sua hereditariedade ou de sua história, para depois se propor a propagar alguma mensagem.

É sabido, porém, que a tentativa de restituir a linguagem falada, a qual se manifestou primeiramente com o mimetismo do pitoresco, finda por evidenciar todo o conteúdo da contradição social. Para o escritor, pode-se considerar que a apreensão de uma linguagem real é o ato literário mais humano. O ideário de uma linguagem literária que venha a atingir a naturalidade das linguagens sociais chega com bastante força à Literatura moderna. Não se pode esquecer, porém, que, independente da perfeição com que se manifestem tais linguagens sociais, todas elas se encontram no âmbito da Literatura e, por conseguinte, na simplicidade

¹³³ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p.p. 162-163

de uma reprodução. A Literatura, por sua vez, se restringe de forma aberta à problemática da linguagem. A escritura deixa de ser literária. A Literatura é expulsa da Forma e a linguagem passa a ser, então, a experiência profunda.

Fundam-se, pois, as bases de um novo humanismo, no qual uma reconciliação do verbo do escritor com o verbo dos homens vem a substituir a suspeição que atinge a linguagem na literatura moderna. Somente em decorrência desse processo é que o escritor poderia considerar-se de fato engajado. Apenas no momento em que a liberdade poética do escritor viesse a se posicionar no interior de uma condição verbal cujos limites seriam os mesmos da sociedade, em detrimento de limites impostos por uma convenção ou por um público.

É nessa perspectiva que Barthes afirma que não há engajamento que não seja nominal. Ainda que venha a assumir a salvação de uma consciência, o engajamento jamais poderá fundar uma ação. A linguagem institui, pois, para o escritor uma condição dilacerada, uma vez que não existe pensamento sem linguagem, além de a Forma ser a primeira e a última instância da responsabilidade literária, bem como pelo fato de a sociedade não se reconciliar.

A forma torna-se, então, uma conduta que é fruto de uma escolha do escritor face à diversidade de escrituras que se apresentam na modernidade. A escolha da forma provoca, então, o aparecimento de uma ética da escritura, o que, por conseguinte, fará da forma em si um mero instrumento que se nutre da função intelectual, uma vez que

(...) A escritura moderna é um verdadeiro organismo independente que cresce em torno do ato literário, decora-o com um valor estranho à sua intenção, engaja-o constantemente num duplo modo de existência, e superpõe, ao conteúdo das palavras, signos opacos que trazem em si uma história, um comprometimento ou uma redenção segunda, de tal modo que à situação do pensamento se mistura um destino suplementar, muitas vezes divergente, sempre incômodo, da forma.¹³⁴

Nesse sentido, o signo literário torna-se um elemento que força o escritor a comprometer-se, já que a escolha da linguagem será sempre uma convenção que faz com que se evidencie o tipo de escritura de determinado artista. A escritura passa então a ser o elemento absorvedor de toda a identidade literária de uma obra, uma vez que questiona mitos burgueses e passa a responder aos anseios de um humanismo que, na sua imagem de homem, incorpora a História.

O escritor, então, na modernidade, vê-se incapaz de produzir uma obra-prima, já que, através de sua escritura,

¹³⁴ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p.165

(...) está colocado numa contradição sem saída: ou o objeto da obra é ingenuamente atribuído às convenções da forma, a literatura permanece surda à nossa História presente, e o mito literário não é ultrapassado; ou então o escritor reconhece o imenso frescor do mundo presente, mas para transmiti-lo só dispõe de uma linguagem esplêndida e morta; diante da página branca, no momento de escolher as palavras que devem assinalar francamente seu lugar na História e provar que ele lhes assume os dados, observa uma disparidade trágica entre o que faz e o que vê; diante de seus olhos, o mundo civil forma agora uma verdadeira Natureza, e essa Natureza fala, elabora linguagens vivas das quais o escritor se acha excluído: pelo contrário, a História coloca-lhe entre os dedos um instrumento decorativo e comprometedor, uma escritura que ele herdou de uma História anterior e diferente, pela qual não é responsável, mas que é a única que possa ser usada. Assim nasce um trágico da escritura, de vez que o escritor consciente deve, daí por diante, debater-se contra os signos ancestrais e todo-poderosos que, do fundo de um passado estranho, lhe impõem a Literatura como um ritual, não como uma reconciliação.¹³⁵

O escritor torna-se, então, impotente para resolver esse dilema, uma vez que lhe é impossível renunciar à Literatura. Desse modo, no despertar de cada escritor, há o início do processo da literatura. Por outro lado, se ele – o escritor – vem a condenar a literatura, finda por oferecer a ela um prazo que a fará reconquistá-lo. O escritor está, pois, fadado a se utilizar de uma linguagem que se distancia daquela falada pelos homens. Paradoxalmente tal fato se manifesta com maior força à proporção que ele busca se utilizar uma linguagem mais livre. Tal paradoxo desemboca num impasse da escritura que é, na verdade, o impasse da própria sociedade. Os escritores buscam, portanto, a antecipação de um estado absolutamente homogêneo da sociedade, através do esforço de se enquadrar em um não-estilo ou de um estilo oral, daquilo que se chama de grau zero ou de um grau falado da escritura.

Percebe-se, por fim, que, segundo Barthes,

Existe, portanto, em toda escritura presente, uma dupla postulação: há o movimento de uma ruptura e o de um advento, há o próprio desenho de toda situação revolucionária, cuja ambiguidade fundamental é que a Revolução deve tirar daquilo que quer destruir a própria imagem do que quer possuir. Como a arte moderna na sua totalidade, a escritura literária traz consigo, ao mesmo tempo, a alienação da História e o sonho da História: como Necessidade, ela atesta o dilaceramento das linguagens, inseparável do dilaceramento das classes: como Liberdade, ela é a consciência desse dilaceramento e o próprio esforço para ultrapassá-lo. Sentindo-se constantemente culpada de sua própria solidão, ela não deixa de ser uma imaginação ávida de uma felicidade das palavras; precipita-se para uma linguagem sonhada cujo frescor, por uma espécie de antecipação ideal, representaria a perfeição de um novo mundo adâmico, em que a linguagem não mais seria alienada. A multiplicação das escrituras institui uma Literatura nova, na medida em que esta só inventa sua linguagem para ser um projeto: a Literatura torna-se a Utopia da linguagem.¹³⁶

¹³⁵ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p.166

¹³⁶ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p.167

Nesse sentido, não há como se conceber um Graciliano Ramos alheio aos anseios e às angústias da modernidade e, em especial, àqueles de sua contemporaneidade. A opção pelo romance, como gênero textual, pelo tom confessional de sua obra, a economia na escolha do vocabulário, procuram aproximá-lo dessa Utopia da linguagem. Sem abandonar a forma, procura aproximar-se da linguagem falada pela sociedade; utilizando-se de recursos estilísticos como a ironia, aproxima-se da tradição machadiana; buscando desvendar as desigualdades sociais, oriundas de uma sociedade dividida em classes, não esconde sua admiração pelo romance russo, de cunho político-ideológico. Desnudando, de forma universal, os dramas vividos pelo sertanejo nordestino, insere-se entre os grandes escritores de seu tempo. Finalmente, com uma escritura moderna que se apropria de um estilo singular, consagra-se um dos maiores escritores do século XX, extrapolando as fronteiras nacionais e adquirindo reconhecimento internacional, como pode ser comprovado, por sua fortuna crítica e pelas traduções que sua obra tem recebido para vários idiomas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, nesta pesquisa, refletir sobre o processo de formação literária e intelectual do escritor alagoano Graciliano Ramos, utilizando como suporte suas obras mais importantes. Destacamos, em especial, a contribuição que pôde ser extraída de seus romances **S. Bernardo**, **Angústia** e **Memórias do Cárcere**. Não menos importantes foram os depoimentos extraídos de **Linhas Tortas** e **Infância**.

Para que pudéssemos viabilizar tal pesquisa, tornou-se indispensável que apresentássemos, primeiramente, através da contribuição de Marly Rodrigues, o painel histórico, político e social do Brasil na primeira metade do século XX, no intuito de se compreender a conjuntura em que Graciliano Ramos se inicia no campo das artes e das letras.

Observamos, pois, a necessidade de recorrer às categorias *campo literário* de Pierre Bourdieu, *paratopia e contexto* de Dominique Maingueneau, *influência* e *desleitura* de Harold Bloom, *estilo* e *escritura* de Roland Barthes. Não pudemos prescindir ainda das contribuições oferecidas por Mário de Andrade, Antônio Cândido e Luiz Costa Lima, no sentido de se aprofundarem as relações pertinentes entre o autor Graciliano Ramos e sua contemporaneidade.

No início desta pesquisa, procuramos fazer uma análise histórica dos primeiros anos do século XX, para que pudéssemos situar o autor em seu momento histórico, visto que, nas duas primeiras décadas do século XX, o Brasil e todo o resto do mundo passavam por inúmeras conturbações de ordem política e social, as quais não passaram despercebidas por Graciliano Ramos. O filho do sertão alagoano já estivera em meados da década de 1910 a escrever, ainda que com pseudônimos, para jornais e revistas do Rio de Janeiro, ocasião em que chegou a ser crítico em dois jornais de posturas ideológicas e políticas antagônicas.

Para esta fase da pesquisa, as obras **Linhas Tortas** e **Memórias do Cárcere** foram de fundamental importância, bem como a contribuição de sua filha Clara Ramos, através da obra **Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra** (1979).

A discussão sobre o processo de criação da obra de Graciliano Ramos se deu a partir das categorias dos autores Pierre Bourdieu e Dominique Maingueneau, através das quais observamos que os conflitos ideológicos, sociais e econômicos são fatores preponderantes na construção da obra do escritor Graciliano Ramos, em detrimento de uma visão romântica burguesa, a qual prevaleceu no século XIX, em que a inspiração era quem dava a tônica das obras de arte. Durante o século XX, a criação artística é fruto de um intenso trabalho artesanal, como afirmara Mário de Andrade.

Ao longo da pesquisa, procuramos evidenciar a luta do escritor Graciliano Ramos para se fixar em determinado campo literário, além de seu esforço em se livrar de suas influências, a fim de se estabelecer como um “poeta forte”. É sabido que Graciliano Ramos não se furta de expor, em diversos momentos de sua obra, os autores a quem dedicava seu tempo de leitura. Da Literatura Russa é explícita a influência de Dostoievski, Tostoi, Tchecov, Gorgi e Andreiev. Da Literatura em língua portuguesa, Eça de Querós e Machado de Assis são os que mais o influenciaram.

É bem verdade que não podemos deixar de mencionar que, por ser um leitor voraz, Graciliano Ramos também dedicou seu tempo a ler José de Alencar, Bernardo Guimarães, Manuel Antônio de Almeida e Aluísio Azevedo, para ficarmos nos escritores do século XIX. Das demais obras da literatura universal não menos importante foi a influência de Gustave Flaubert, Victor Hugo, Balzac e Júlio Verne. A seus contemporâneos, vários escritos de Graciliano Ramos lhes foram dedicados.

Da influência machadiana, apresentamos, no decorrer da pesquisa, as relações que pudemos identificar nas obras de Graciliano Ramos, em especial, no que diz respeito à temática, ao psicologismo e à linguagem.

Sabemos que muitos estudos já foram feitos acerca do escritor alagoano que se consagrou o mais importante romancista da década de 1930 no Brasil, entretanto o que pretendemos, nesta pesquisa, foi oferecer uma contribuição, por mínima que fosse, aos estudos sobre Graciliano Ramos, a partir de uma reflexão sobre os processos de construção do escritor Graciliano Ramos, com o auxílio de algumas obras de sua fortuna crítica, bem como das leituras que foram realizadas pelo homem Graciliano Ramos e sua influência na formação literária e intelectual do prefeito de Palmeiras dos Índios consagrado por seus relatórios.

A proposta desta pesquisa está vinculada ao projeto de pesquisa “*BIBLIOTECAS PESSOAIS: ESCRITORES, HISTORIADORES E CRÍTICOS LITERÁRIOS*”, coordenado pela Profª Drª Odalice de Castro Silva.

FONTES E BIBLIOGRAFIA¹³⁷

1.FONTES BÁSICAS

1.1. Fontes Principais:

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo. Posfácio de João Luiz Lafeté, ilustrações de Darel*. 60. ed. Rio: Record, 1994.

_____. *Infância. Posfácio de Octávio de Faria, ilustrações de Darcy Penteado*. 29. ed. Rio: Record, 1994.

_____. *Memórias do Cárcere. Prefácio de Nelson Werneck Sodré, ilustrações de Percy Deana*. 30. ed. Rio, São Paulo: Record, 1994. vol.1.

_____. *Memórias do Cárcere. Prefácio de Nelson Werneck Sodré, ilustrações de Percy Deana*. 30. ed. Rio, São Paulo: Record, 1994. vol.2.

_____. *Angústia. Posfácio de Otto Maria Carpeaux, ilustrações de Marcelo Grasmann*. 43. ed. Rio, São Paulo: Record, 1994.

_____. *Linhas tortas: obra póstuma*. 16. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994.

1.1.1. Outras obras do autor:

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis. Posfácio de Osman Lins, ilustrações Moraes*. 35. ed. Rio, São Paulo: Record, 1994.

_____. *Caetés. Posfácio de Wilson Martins, ilustrações de Poty*. 25. ed. Rio, São Paulo: Record, 1994.

_____. *Cartas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. *Insônia. Posfácio de Adonias Filho, ilustrações de Axel Leskoscheck*. 24. ed. Rio, São Paulo: Record, 1994.

_____. *Viagem: Tcheco-Eslováquia – URSS, obra póstuma. Prefácio de Jorge Amado, ilustrações de Telmo de Jesus Pereira*. 18. ed. Rio, São Paulo: Record, 1994.

_____. *Viventes das Alagoas: quadros e costumes do Nordeste. Posfácio de Tristão de Athayde, ilustrações de Emanuel Araújo*. 16. ed. Rio, São Paulo: Record, 1994.

¹³⁷ No que diz respeito às fontes bibliográficas, optamos por elencar todas as obras que fizeram parte da construção do *corpus* da pesquisa, durante a formação do pesquisador e que foram lidas e/ou consultadas por ele, independente de terem sido citadas, ou não, no texto da pesquisa.

1.2. Fortuna Crítica (ensaios, críticas, reportagens e ensaios sobre Graciliano Ramos):

ADRIANO, Carlos. “*A estética da fome*”. Revista Cult. janeiro/01. p.p 60 – 63.

AGUIAR, Josélia. “*Encontros literários*”. Revista Entrelivros. Ano 2 – nº. 19 – novembro/06. São Paulo: Duetto Editorial, 2006. p.p 38 – 40.

BASTOS, Hermenegildo José. “*Destroços da modernidade*”. Revista Cult. janeiro/01. p.p 52 – 55.

BRASILIANA ENTRELIVROS. “*Relatórios do prefeito de Palmeira dos Índios – Graciliano Ramos*”. Revista Entrelivros. Ano 2 – nº. 17 – setembro/06. São Paulo: Duetto Editorial, 2006.

BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos; coletânea organizada por Sônia Brayner*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica, v-2).

CÂNDIDO, Antônio. “*O Mundo Coberto de Penas*”.

CARPEAUX, O. Maria. “*Visão de G. Ramos*”. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos; coletânea organizada por Sônia Brayner*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica, v-2).

COSTA LIMA, Luiz. “*Graciliano Ramos e o Romance Nordestino*”. In: *O Romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, Proed, 1983.

COUTINHO, Fernanda. “*Lembranças fragmentadas de menino*”. Revista Entrelivros. Ano 2 – nº. 19 – novembro/06. São Paulo: Duetto Editorial, 2006. p.p 42 – 44.

ESPÍNOLA, Adriano. “*Território de inventos*”. Revista Entrelivros. Ano 2 – nº. 19 – novembro/06. São Paulo: Duetto Editorial, 2006. p.p 52 – 54.

FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra*. 2. ed. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 1998. (Coleção Alagadiço Novo).

FUKS, Julián. “*O homem sábio do sertão*”. Revista Entrelivros. Ano 2 – nº. 19 – novembro/06. São Paulo: Duetto Editorial, 2006. p.p 30 – 36.

GUINSBURG, J. “*Degraus nas trevas*”. Revista Cult. janeiro/01. p.p 56 – 59.

MARQUES, Ivan. “*Inventário das trevas*”. Revista Entrelivros. Ano 2 – nº. 19 – novembro/06. São Paulo: Duetto Editorial, 2006. p.p 45 – 47.

PINTO, Manuel da Costa. “*Os cárceres da linguagem*”. Revista Cult. janeiro/01. p.p 44 – 51.

_____. “*Subterrâneo expressionista*”. Revista Entrelivros. Ano 2 – nº. 19 – novembro/06. São Paulo: Duetto Editorial, 2006. p.p 56 – 58.

RAMOS, Clara. **Mestre Graciliano: Confirmação humana de uma obra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira – (Coleção RETRATOS DO BRASIL – volume 134), 1979.

SANCHES NETO, Miguel. “A descoberta da linguagem”. Revista Entrelivros. Ano 2 – nº. 19 – novembro/06. São Paulo: Duetto Editorial, 2006. p.p 48 – 51.

VIANNA, Lúcia Helena. **Roteiro de leitura: São Bernardo de Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1997.

2. BIBLIOGRAFIA ANALÍTICA

ANDRADE, Mário. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d.

_____. “O Artista e o Artesão”. In: **O Baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, Brasília, INL, 1975.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 37 ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Bom Livro).

_____. “**Missã do Galo**”. In: **Contos**. Seleção de Deomira Stefani. 18 ed. São Paulo: Ática, 1997. (Série Bom Livro).

BARTHES, Roland. **O Grau Zero da Escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix. s.d.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia**. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Um Mapa da Desleitura**. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, (Biblioteca Pierre Menard) s.d.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita; Revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **A Crise do Século XX**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série Temas, volume 7, modernidade).

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Tradução de Marina Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão. – 2. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001. – (Coleção leitura e crítica)

RÉMOND, René. **O SÉCULO XX: de 1914 aos nossos dias**. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. 3 v. (Introdução à história de nosso tempo). Terceiro volume,.

RODRIGUES, Marly. **O Brasil na década de 1910: A fábrica e a rua, dois palcos de luta.** São Paulo: Ática, 1997. (Série Princípios)

VERÍSSIMO, Érico. **Incidente em Antares.** 49. ed. São Paulo: Globo, 1997.

3. BIBLIOGRAFIA VIRTUAL

Texto 1 – p.21

E Então Que Que reis?...

Fiz ranger as folhas de jornal
abrindo-lhes as pálpebras piscantes.

E logo
de cada fronteira distante
subiu um cheiro de pólvora
perseguindo-me até em casa.

Nestes últimos vinte anos
nada de novo há
no rugir das tempestades.

Não estamos alegres,
é certo,
mas também por que razão
haveríamos de ficar tristes?

O mar da história
é agitado.

As ameaças
e as guerras
havemos de atravessá-las,
rompê-las ao meio,
cortando-as
como uma quilha corta
as ondas.

Maiakovski (1927)

Tradução de E. Carrera Guerra Do Livro "Maiakóvski-Antologia Poética"/Editora Max Limonad, 1987.

ARTEPAUBRASIL - LIVRARIA VIRTUAL (Brasil) (Ed.). **Maiakovski e sua época:** poesia escolhida. Disponível em: <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/maiakovski4.html>
Acesso em: 07 abr. 2007.

Texto 02 – p.22**O Pequeno Pedinte**

Tinha oito anos!

A pobrezinha da criança sem pai nem mãe, que vagava pelas ruas da cidade pedindo esmola aos transeuntes caridosos, tinha oito anos.

Oh! Não ter um seio de mãe para afogar o pranto que existe no seu coração!

Pobre pequeno mendigo!

Quantas noites não passara dormindo pelas calçadas exposto ao frio e à chuva, sem o abrigo do teto!

Quantas vergonhas não passara quando, ao estender a pequenina mão, só recebia a indiferença e o motejo!

Oh! Encontram-se muitos corações brutos e insensíveis!

É domingo.

O pequeno está à porta da igreja, pedindo, com o coração amargurado, que lhe dêem uma esmola pelo amor de Deus.

Diversos indivíduos demoram-se para depositar uma pequena moeda na mão que se lhes está estendida.

Terminada a missa, volta quase alegre, porque sabe que naquele dia não passará fome.

Depois vêm os dias, os meses, os anos, cresce e passa a vida, enfim, sem tragar outro pão a não ser o negro pão amassado com o fel da caridade fingida.

www.geocities.com

Foto 01 – p. 18

<http://artebrasileira.arteblog.com.br/1474/O-HOMEM-AMARELO/>

Foto 02 – p. 18

Malfatti, Anita *A Estudante Russa*, ca. 1915 óleo sobre tela, c.i.e. 76 x 61 cm
Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP (São Paulo)
Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3758

ANEXOS

ANEXO A

ASPECTOS SEMIÓTICOS EM *S BERNARDO*

Francisco Glauco Gomes Bastos

1. A SIMBOLOGIA DO PODER ENTRE PAULO HONÓRIO E MENDONÇA

Considerada a obra-prima de Graciliano Ramos, **S. Bernardo** traz em seu texto uma gama de aspectos simbólicos que representam a dicotomia da sociedade agrária brasileira dos dois períodos republicanos do início do século XX – a República Velha com sua política do café-com-leite e a República Nova pós-Revolução de 30, Getulista e voltada para a modernização da agricultura – personificados, principalmente, nas figuras de Mendonça e Paulo Honório, respectivamente. Tal personificação não ocorre por acaso. Segundo o mais importante dos fundadores da moderna semiótica geral, Charles Sanders Peirce, “o fato de que toda idéia é um signo junto ao fato de que a vida é uma série de idéias prova que o homem é um signo” (NÖTH, **Panorama da Semiótica**, 2005, p.61). Nesse sentido podemos afirmar que, dentro da sociedade agrária nordestina, Mendonça representa a decadência dos grandes senhores de engenho que exerciam o poder patriarcal, dominando não só a região em que se encontravam, mas também todos que o rodeavam. Sua palavra deveria ser em todas as situações a palavra final e, quando contrariados ou desobedecidos, a resposta sempre era veemente. A tentativa de manutenção desse *status quo* aparece logo após a compra da fazenda São Bernardo por Paulo Honório. No primeiro encontro entre os dois vizinhos, Mendonça mostra seu descontentamento:

- O senhor andou mal adquirindo a propriedade sem me consultar, gritou Mendonça do outro lado da cerca.
- Por quê? O antigo proprietário não era maior? (Ramos, Graciliano. **S. Bernardo**. P. 25)

Percebe-se, no entanto, que o diálogo travado já aponta para a disputa que irá ocorrer de forma dissimulada, cheia de artifícios em que os dois, como animais selvagens, medem-se antes de se lançarem ao ataque na espreita de um momento mais adequado. Esse diálogo está permeado de elementos simbólicos que não se restringem à linguagem. Recorre-se, mais uma vez, a Peirce quando afirma que “o mundo inteiro está permeado de signos, se é que ele não se componha exclusivamente de signos” (PS,62). Um exemplo concreto pode ser encontrado no seguinte excerto:

Casimiro Lopes deu um passo; toquei-lhe no ombro e ele recuou. Mendonça compreendeu a situação, passou a tratar-me com amabilidade excessiva. Paguei-lhe na mesma moeda, (...) (SB, 26).

Observa-se, no fragmento acima, que não houve sequer uma palavra de Casimiro Lopes. Apenas um gesto – um passo – que pode ser classificado como um signo ou representamen Perciano. Para Peirce, um signo ou representamen é algo que, de acordo com certo aspecto ou medida, encontra-se para alguém no lugar de algo. Dessa forma o passo representaria a agressão que Casimiro Lopes, como fiel escudeiro, para não chamar jagunço, desferiria em Mendonça. Esta seria o interpretante, ou seja, um signo mais desenvolvido criado na mente da(s) pessoa(s) a quem se dirige o signo. Ainda no fragmento supracitado temos o gesto de Paulo Honório – tocar o ombro de Casimiro Lopes – como elemento de mediação. A esta categoria poderíamos relacionar à terceiridade Perciana. Não se pode, porém, deixar de mencionar o princípio da semiose ilimitada de Peirce em que “(...) cada signo cria um interpretante que, por sua vez, é representamen de um novo signo, (...), ad infinitum(...)” (PS, 72). Nesse sentido, o toque de Paulo Honório seria o representamen, o recuo de Casimiro Lopes o interpretante dinâmico, ou seja, “o efeito direto realmente produzido por um signo sobre um intérprete (...)” (PS, 75); já as amabilidades dirigidas por Mendonça estariam no plano do interpretante final por se tratar “(...) (d)aquele resultado interpretativo ao qual cada intérprete está destinado a chegar se o signo for suficientemente considerado” (PS, 75).

Outro elemento carregado de significação presente ainda no quinto capítulo de **S. Bernardo** é a cerca. Conforme Peirce, o objeto é o segundo correlato do signo, correspondendo ao referente de forma meramente aproximativa. Como o objeto pode ser uma coisa material do mundo, da qual extraímos um conhecimento perceptível, ou pode ser ainda uma entidade imaginária, ligada à natureza de um signo ou pensamento, a palavra cerca muito nos tem a informar dentro do contexto simbólico do texto de Graciliano Ramos. Segundo Peirce, há uma terceira possibilidade de existência do objeto que vai além do que se pode perceber ou imaginar em certo sentido. Logo a palavra “cerca”, que é um signo, não pode ser imaginada, uma vez que não é ela em si que pode ser escrita ou pronunciada, mas somente algum de seus aspectos. No texto, portanto, tal palavra, escrita pelo autor ou pronunciada pelas personagens, é uma palavra específica quando se refere à demarcação de limites. Ela assume outra significação quando seu sentido extrapola a mera delimitação espacial das fazendas para

representar o poder de cada fazendeiro. Nesse sentido, Peirce reporta-se ao objeto, afirmando que “(...) o objeto do signo pressupõe uma familiaridade a fim de veicular alguma informação ulterior sobre ele.” (PS, 68).

Trata-se, pois, a palavra “cerca” de um objeto dinâmico, já que, por sua natureza, não pode exprimir, mas apenas indicar, cabendo a descoberta do sentido ao intérprete, através de experiências colaterais. Uma outra possível interpretação a que o objeto poderia nos conduzir é o posicionamento político que cada personagem assume, já que se encontram em lados opostos da cerca.

Paulo Honório, apesar de representar uma mentalidade nova no trato agrário, utiliza-se de métodos tradicionais para se manter no poder. É uma personagem que representa uma classe social emergente, que não possui nome de família, que vem do nada, embora possua bastante desejo de ascensão social aliado à capacidade de trabalho, os quais se somam à esperteza e à ambição. Na sociedade nordestina de então o nome de família representava um bem inalienável, e quem não o possuísse tornava-se passível de discriminação. Na visita feita por Paulo Honório a Mendonça para sondá-lo, após ter distinguido vultos rondando sua casa, pode-se perceber a valorização que Mendonça dá à revelação das origens de Paulo Honório, tentando constrangê-lo:

No dia seguinte visitei Mendonça, que me recebeu inquieto. (...) Dirigi amabilidades às filhas dele, duas solteronas, e lamentei a morte da mulher, excelente pessoa, caridosa, amiga de servir, sim senhor. Mendonça, espantado, perguntou onde eu tinha visto d. Alexandrina.

– Faz tempo. Fui morador do velho Salustiano. Arrastei a enxada, no eito.

As moças acanharam-se mas o pai achou que eu procedia com honestidade revelando franca e abertamente a minha origem. (...).

[...]

– Trabalhador alugado, hem? Não se incomode. O Fidélis, que hoje é senhor de engenho, e conceituado, furtou galinhas. (SB, 28-29).

Para Paulo Honório, no entanto, o importante era tornar São Bernardo uma fazenda próspera, bem diferente da de Mendonça entregue aos carrapichos e ao engenho de fogo morto. Além disso, seria preciso readquirir as terras de São Bernardo que Mendonça vinha tomando com sua cerca face à incapacidade e ao vício da jogatina de Luís Padilha.

As relações entre Paulo Honório e Mendonça, ainda que repletas de amabilidades, não passavam de dissimulações que deixavam os dois personagens em constante estado de alerta:

(...) De repente um tiro. Estremeci. Era a pedreira, que mestre Caetano escavacava lentamente, com dois cavouqueiros. (...) (SB, 31)

Além de confirmar a tensão existente entre os vizinhos, o fragmento acima nos remete aos princípios universais da semiótica de Peirce, em que o tiro estaria no plano da primeiridade; o estremecimento, no da secundidade; e, por fim, a conclusão de que se tratava da pedreira, no plano da terceiridade.

O fim da contenda entre os dois vizinhos se dá com a morte de Mendonça, vítima de uma emboscada. O narrador nos informa que Paulo Honório reconhece em seu terreiro o caboclo que havia visto na casa do Mendonça, tentando iludir o cachorro Tubarão. Em seguida relata:

No outro dia, sábado, matei o carneiro para os eleitores. Domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom Sucesso. No lugar há hoje u ma cruz com um braço de menos.

Na hora do crime eu estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em S. Bernardo. Para o futuro, se os negócios corressem bem.

– Que horror! exclamou padre Silvestre quando chegou a notícia. Ele tinha inimigos?

– Se tinha! Ora se tinha! Inimigo como carrapato. Vamos ao resto, padre Silvestre. Quanto custa um sino? (SB,33)

No fragmento acima, percebemos vários signos indiciais que nos remetem ao mesmo tempo, de forma paradoxal, tanto à responsabilidade de Paulo Honório pelo crime do Mendonça como à sua inocência. No último caso, o sinistro seria um ato providencial para Paulo Honório, ainda que executado por outro inimigo de Mendonça. Está claro, porém, que a segunda alternativa seria forçosa, visto que a conversa com o padre representaria o álibi necessário para Paulo Honório. Podemos ainda, a partir da imagem da cruz com um braço a menos, lembrar-nos da iconicidade prevista por Peirce. Como, segundo ele, muitos ícones podem fazer parte de diversos modos de semiose, tais como similaridade e arbitrariedade, tornando-se os de caráter convencionais signos simbólicos, teríamos na primeiridade o objeto em si, sem nenhuma representação; no segundo momento, o qual estaria relacionado ao interpretante, a simbologia da morte; num terceiro momento, a ausência de um dos braços da cruz representaria metaforicamente a ausência de uma das forças da região, ou ainda, a queda da estrutura agrária tradicional representada por Mendonça.

A resposta de Paulo Honório ao padre Silvestre vem carregada de uma indiferença de quem tem uma consciência tranqüila aliada à idéia de que para a igreja o

que importa é sua relação estreita com o poder. A morte de Mendonça horroriza, mas não escandaliza, visto que já há quem o substitua. Tenta Paulo Honório, então, prender o padre Silvestre aos assuntos ligados à construção de uma nova igreja.

2. A MULHER NA SOCIEDADE AGRÁRIA NORDESTINA

Ações de caso pensado, para tentar usar a linguagem de Paulo Honório, marcam sua vida. A compra da fazenda ao Luís Padilha e o casamento com Madalena irão comprovar o espírito pragmático do narrador-personagem de *São Bernardo*.

Após ter se estabilizado como um grande produtor rural, Paulo Honório sente a necessidade de providenciar um herdeiro. Sim! Providenciar! Seu espírito pragmático fazia-o ver as pessoas que o cercavam como bichos, dada à rudeza de sua alma, ou como objetos de sua serventia, de quem podia dispor como bem quisesse. A busca por uma esposa não é resultado de uma carência afetiva ou sexual, mas de posição social. É necessário deixar alguém que dê continuidade a sua obra. Paulo Honório passa, então, a idealizar uma mulher que seja capaz de realizar tal empresa. Assim começa o narrador-personagem o capítulo onze de **S. Bernardo**:

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma idéia que me veio sem que nenhum rabo-de-saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar.

(...) Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo. (SB,57).

Imbuído da idéia de arranjar um casamento aliada à necessidade de falar com o dr. Magalhães, juiz de direito, resolveu visitá-lo. Desse modo poderia aproximar-se de sua filha, d. Marcela. Encontra, no entanto, na casa do juiz, Madalena. Esta era uma professora formada pela Escola Normal, fisicamente oposta à mulher até então idealizada por Paulo Honório. A moça, porém, despertou-lhe interesse:

De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha. (...) (SB, 67).

Apesar da simpatia de Paulo Honório por Madalena, seu imaginário é puramente determinista, do ponto de vista de Taine. Em diálogo com d. Glória, tia de Madalena, o narrador chega a desenvolver um silogismo pragmático:

– Qual reciprocidade! Pieguice. Se o casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam. A vontade dos pais não tira nem põe. Conheço o meu manual de zootecnia. (SB, 87)

Na passagem acima, podemos ter como primeira premissa que o pai é bom; como segunda premissa que a mãe é boa; logo os filhos são bons. Teríamos, então, conforme as dez classes principais de Peirce, um legi-signo simbólico, já que temos um signo do discurso racional.

A escolha da expressão “rabo-de-saia”, no fragmento anterior, denota também certo desdém pela mulher. No campo do representamen Perciano, a expressão estaria na primeiridade. A relação do significante ao significado mulher estaria no campo do interpretante, portanto na secundidade. A relação desse interpretante com o sentido genérico de mulher estaria no campo da terceridade, tornando-se imediatamente representamen num processo de semiose ilimitada. Quando o narrador afirma que conhece o seu *manual de zootecnia*, a escolha do significante, numa perspectiva saussureana, não se faz por acaso. Umberto Eco defende que:

(...) O caminho interpretativo do leitor através de uma obra literária, (...) é implícito na obra mesma, que propõe, na sua estrutura, um leitor modelo que segue e explora um potencial interpretativo da obra justificado pelas evidências que o texto contém. (...). (NÖTH, *A Semiótica no Século XX*, p.166)

É nesse aspecto que afirmamos que Paulo Honório vê todas as criaturas como bichos. A mulher não deveria passar de uma fêmea. Mero instrumento de reprodução. O casamento, por sua vez, simples contrato, fruto de um jogo de interesses mútuo. O acerto do casamento com Madalena se dá de forma fria. Para a mulher representava segurança. A própria Madalena diz:

– O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório, (...). (SB,89).

Engana-se, porém, quem acredita que Madalena vai reproduzir o comportamento feminino de submissão. Muito pelo contrário, logo após o casamento Madalena entrega-se a trabalhos na fazenda, demonstrando sensibilidade aos problemas dos moradores de S. Bernardo. Sua conduta irrita Paulo Honório que imaginava a moça como uma boneca da Escola Normal. Madalena estava à frente de seu tempo. Possuía idéias liberais.

Para Lúcia Helena Viana, a entrada de Madalena em cena provoca a divisão do palco onde a história se desenrola. A personagem Paulo Honório, que até então

dominava toda a cena, cede espaço à personagem Madalena que, na trama, torna-se co-protagonista no enredo. Entenda-se enredo como, segundo Sklovskij, “(...) a maneira pela qual a narrativa é “tornada estranha”. Ele é a transformação das ações e eventos em literatura.” (SSXX, 89-90), e trama como “(...) a transformação literária da narrativa na seqüência determinada pelas escolhas do narrador(...)” (SSXX, 89).

Conforme Greimas, o nível profundo de um texto se por relações de oposição, tais como liberdade *versus* submissão. Madalena, pois, na estrutura profunda do texto, vai representar uma força determinante para os rumos da narrativa. Toda a insegurança de Paulo Honório parte das colocações de Madalena. O narrador, por vários momentos, ainda no nível da estrutura profunda do texto, enfatiza a dicotomia homem *versus* mulher na sociedade agrária nordestina do início do século XX:

(...) Tenho portanto um pouco de religião, embora julgue que, em parte, ela é dispensável num homem. Mas mulher sem religião é horrível.
 (...) Mulher sem religião é capaz de tudo. (SB, 133).

E ainda:

Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem feita, a voz insinuante. (...) Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena – e comecei a sentir ciúmes. (SB, 133).

Ou:

Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. (...).
 (SB, 135).

A decadência do protagonista vai se dá a partir do suicídio de Madalena. A vitória da Revolução de 30 será o pretexto para que ocorra a queda política do partido de Paulo Honório. Os agregados se afastam, e Paulo Honório volta a viver só. Não possui, entretanto, mais forças para reerguer S. Bernardo. Já é um homem de meia idade, que não sabe o que fazer do herdeiro que Madalena lhe deixou:

(...) É certo que havia o pequeno, mas eu não gostava dele. Tão franzino, tão amarelo!
 – Se melhorar, entrego-lhe a serraria. Se crescer assim bambo, meto-o no estudo para doutor. (SB, 177).

3. A METALINGUAGEM EM S. BERNARDO

Os três capítulos iniciais e o último – o capítulo 36 – são exclusivamente metalingüísticos. Paulo Honório, único narrador-personagem de Graciliano Ramos, começa o texto da seguinte maneira:

Antes de iniciar este livro , imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.
 (...) Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa. (SB, 5).

Os dois parágrafos iniciais da obra já nos denotam a postura autoritária de Paulo Honório, cuja participação na construção da obra seria ínfima, mas devido a seu poder econômico, os louros seriam seus. Ainda no primeiro capítulo, Paulo Honório apresenta-nos o resultado das conversas com Gondim, redator do *Cruzeiro*, ou seja, dois capítulos escritos em linguagem literária. Paulo Honório, irritado, afirma que não há quem fale da maneira como Gondim escreveu. O redator do *Cruzeiro*, por sua vez, refuta:

(...) um artista não pode escrever como fala.
 – Não pode? perguntei com assombro. E por quê?
 Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.
 – Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia. (SB, 7).

O excerto acima já nos remete para a problemática do discurso adequado, ou não, à fala. Graciliano Ramos permite que seu narrador escreva, posteriormente, de forma adequada à realidade em que vive. Isso nos remete aos conotadores estéticos simples de Johansen. Para este “(...) Conotadores estéticos simples são signos cuja expressão consiste de somente um dos quatro estratos do signos denotativo. (...)”. (SSXX, 79). A discussão travada por Paulo Honório e Gondim certamente nos conduz aos conotadores simples baseados na forma de conteúdo denotativa, uma vez que se trata de casos de licença poética. Além disso, como já citamos anteriormente, a metáfora de que Paulo Honório se utiliza para não só descrever, do ponto de vista narrativo, mas tratar as pessoas que o rodeiam, no caso “bichos”, estariam nesse mesmo plano:

Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os

bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus.
Bichos. Alguns mudaram de espécie e estão no exército, volvendo à esquerda, volvendo à direita, fazendo sentinela. Outros buscaram pastos diferentes. (SB,185).

Percebe-se aqui, além da presença da metáfora, as idiossincrasias materiais e intelectuais do autor – no caso Paulo Honório – remetendo-nos a mais um dos conotadores simples de Johansen – aqueles baseados na substância de conteúdo denotativa. A escolha dos signos lingüísticos, numa perspectiva Perciana, mais uma vez nos induz à sua semiose ilimitada. O representamen “currais” em si não pode ser compreendido; no nível do interpretante, “currais” seria o local onde se guarda o gado; na terceiridade, as casas dos moradores. Num processo de semiose ilimitada, ainda que não descontrolada, como sugere Barthes, estes seriam descritos como “gado”, “boi manso”, entre outros termos que nos levariam a diversas interpretações. Uma delas estaria voltada para o caráter passivo da grande massa trabalhadora do país, visto que o autor de **S. Bernardo** – Graciliano Ramos – teve influências socialistas e participações comunistas em sua vida.

As interpretações aqui citadas, porém, não podem ser totalmente livres. Deve haver algum suporte teórico extra-textual e indicial intra-textual para conformar tais raciocínios. Reportemo-nos a Eco, em sua semiótica da literatura, quando defende que a obra literária não é aberta a todo tipo de interpretação. Para Eco, o caminho de interpretação que o leitor deve seguir numa obra literária está implícito na própria obra. Este leitor ideal deve explorar o potencial de obra da obra apoiando-se nas evidências contidas no texto.

BIBLIOGRAFIA

CHALHUB, Samira. **A Metalinguagem**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997.

FIORIN, José Luiz. PLATÃO, Francisco Savioli. **Para Entender o Texto**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2005.

NÖTH, Winfried. **A Semiótica no Século XX**. 3. ed. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

_____. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce**. 4. ed. São Paulo: ANNABLUME, 2005.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 60. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

VIANNA, Lúcia Helena. **Roteiro de Leitura: São Bernardo de Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1997.

ANEXO B

Breve História da Estética

O belo e a beleza têm sido objecto de estudo ao longo de toda a história da filosofia. A estética enquanto disciplina filosófica, surgiu na antiga Grécia, como uma reflexão sobre as manifestações do belo natural e o belo artístico. O aparecimento desta reflexão sistemática é inseparável da vida cultural das cidades gregas, onde era atribuída uma enorme importância aos espaços públicos, ao livre debate de ideias. Os poetas, arquitectos, dramaturgos e escultores desfrutavam de um grande reconhecimento social.

Ideal de Beleza

Platão foi o primeiro a formular explicitamente a pergunta: O que é o Belo? O belo é identificado com o bem, com a verdade e a perfeição. A beleza existe em si, separada do mundo sensível. Uma coisa é mais ou menos bela conforme a sua participação na ideia suprema de beleza. Neste sentido criticou a arte que se limitava a "copiar" a natureza, o mundo sensível, afastando assim o homem da beleza que reside no mundo das ideias.

As obras de arte deviam seguir a razão, procurando atingir tipos ideais, desprezando os traços individuais das pessoas e a manifestação das suas emoções. Platão ligou a arte à beleza.

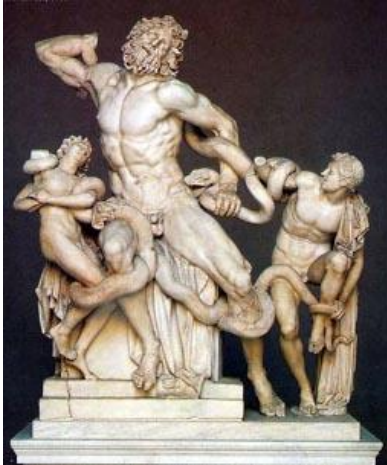
Aristóteles concebe a arte como uma criação especificamente humana. O belo não pode ser desligado do homem, está em nós. Separa todavia a beleza da arte. Muitas vezes a fealdade, o estranho ou o surpreendente converte-se no principal objectivo da criação artística. Aristóteles distingue dois tipos de artes:

a) as que possuem uma utilidade prática, isto é, completam o que falta na natureza.

b) As que imitam a natureza, mas também podem abordar o que é impossível, irracional, inverosímil.

O que confere a beleza a uma obra é a sua proporção, simetria, ordem, isto é, uma justa medida. Aristóteles associou a arte à imitação da natureza.

As ideias de Platão e Aristóteles tiveram uma larga influência nas ideias estéticas da arte ocidental.



*



**

*Apolo de Belveder. Cópia romana de uma estátua grega do século IV a.C.

Discóbolo (Lançador de Disco). Cópia romana de uma escultura de **Mirón (séc. V a.C.).

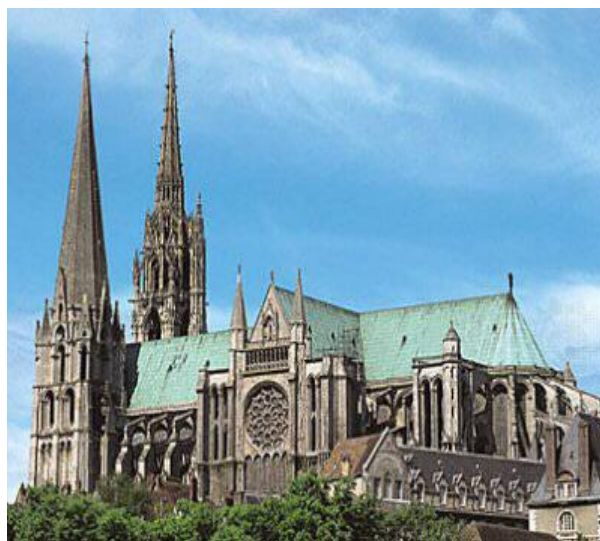
Grécia, Laocoonte (c.25 a.C.)

Esta escultura ilustra a lenda do sacerdote troiano Laocoonte e dos seus filhos, que, por ordem de Atena, foram estrangulados por duas serpentes vindas do mar.

A arte Helenística e Romana, embora influenciadas pelas concepções de beleza platónicas, acentuaram a individualidade física dos corpos e as emoções.



Vitral da Catedral de Leon, Agnus Dei



Catedral de Chartres

A partir do século XIII , começa a desenvolver-se um **estética da luz**, que terá no gótico a sua expressão artística.

São **Tomás de Aquino** identificou a beleza com o Bem. As coisas belas possuem três características ou condições fundamentais: a) Integridade ou perfeição (o inacabado ou fragmentário é feio); b) a proporção ou harmonia (a congruência das partes); c) a claridade ou luminosidade. Como em Santo Agostinho, a beleza perfeita identifica-se com Deus.

A Obra Prima

No Renascimento (séculos XV só em Itália, e XVI em toda a Europa), os artistas adquirem a dimensão de verdadeiros criadores. Os génios têm o poder de criar obras únicas, irrepetíveis. Começa a desenvolver-se uma concepção elitista da obra de arte: a verdadeira arte é aquela que foi criada unicamente para o nosso deleite estético, e não possui qualquer utilidade. Entre as novas ideias estéticas que então se desenvolvem são de destacar as seguintes:

a) Difusão de concepções relativistas sobre a beleza. O belo deixa de ser visto como algo em si, para ser encarado como algo que varia de país para país, ou conforme o estatuto social dos indivíduos. Surge o conceito de "gosto".

b) Difusão de uma concepção misteriosa da beleza, ligada à simbologia das formas geométricas e aos números, inspirada no pitagorismo e neoplatonismo.

c) Difusão de uma interpretação normativa da estética aristotélica. Estabelecem-se regras e padrões fixos para a produção e a apreciação da arte.



Miguel Ângelo, *Criação de Adão*, pormenor do fresco na Capela de Sistina (1508-1512)



Rafael Sanzio, *O casamento da Virgem* (1504)

Arte Com Regras

Entre os séculos XVI e XVIII continuaram a predominar as estéticas de inspiração aristotélica. Procura-se definir as regras para atingir a perfeição na arte. As academias que se difundem a partir do século XVII, velam pelo seu estudo e aplicação.

Paralelamente começam a adquirir crescente importância ideias estéticas que afirmam a **subjectividade do belo**. A questão é reduzida a um problema de gosto (sensitivo, não normativo).



Hyacinth Rigaud,
Luís XIV (1701)

Na segunda metade do século XVIII, as sociedades europeias atravessam uma profunda convulsão. O começo da revolução industrial, a guerra da Independência Americana (1776) e a Revolução Francesa (1789) criaram um clima propício ao aparecimento de novas ideias. O principal movimento artístico deste período, foi o **neoclássico** que toma como fonte de inspiração a antiga Grécia e Roma. A arte neoclássica será utilizada de forma propagandística durante a Revolução Francesa e no Império napoleónico.



Jean Auguste Dominique Ingres,
Édipo explica o enigma da Esfinge (1808)

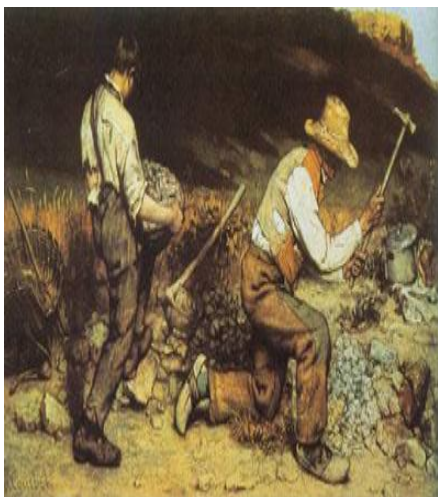
É neste contexto que surge **I. Kant**, o principal criador da estética contemporânea. Para este filósofo os nossos juízos estéticos tem um fundamento subjectivo, dado que não se podem apoiar em conceitos determinados. O critério de beleza que neles se exprimem é o do *prazer desinteressado* que suscita a nossa adesão. Apesar de subjectivo, o juízo estético, aspira à universalidade.

Novos Conceitos

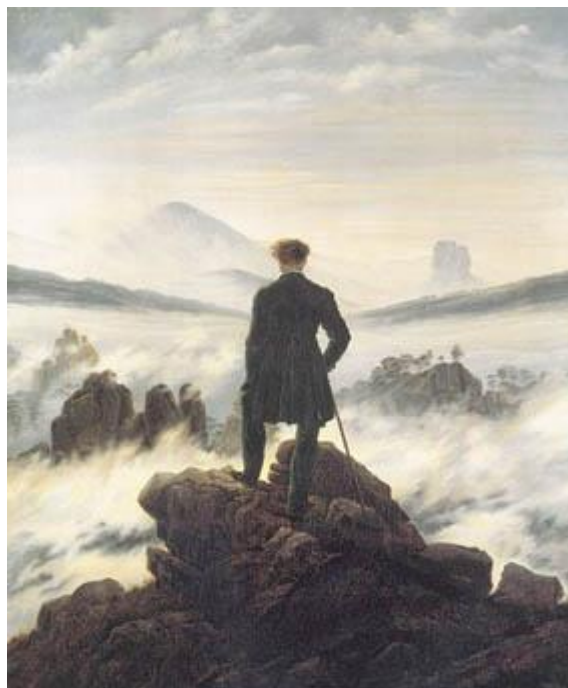
Ao longo do século XIX a arte atravessa profundas mudanças. O academismo é posto em causa; artistas como Courbet, Monet, Manet, Cézanne ou Van Gogh abrem uma ruptura com as suas normas e convenções, preparando desta maneira o terreno para a emergência da arte moderna. Surge então múltiplas correntes estéticas, sendo de destacar as seguintes:

a) A romântica que proclama um valor supremo para a arte (F. Schiller, Schlegel, Schelling, etc). Exalta o poder dos artistas, os quais através das suas obras revelam a forma suprema do espírito humano, o Absoluto.

b) A realista que defende o envolvimento da arte nos combates sociais. As obras de arte assumem muitas vezes, um conteúdo político manifesto.



Gustave Courbet,
Os Britadores de Pedra (1849-50)
 Courbet tinha uma visão sombria deste tipo de trabalhos, afirmando que rebaixavam o ser humano. O quadro foi destruído durante a IIª. Guerra Mundial.



Caspar David Friedrich,
Viajante junto ao mar de neblina (1818)

Rupturas

O século XX foi a todos os níveis um século de rupturas. No domínio das práticas artísticas, ocorrem importantes mudanças no entendimento da própria arte, em resultado de uma multiplicidade de factores, nomeadamente:

a) A integração no domínio da arte de novas manifestações criativas. Algumas já existiam mas estavam desvalorizadas, outras são relativamente recentes. Esta integração permitiu esbater as fronteiras entre a arte erudita e a arte para grandes massas. Entre as primeiras destacam-se as artes decorativas, a *art naif*, a arte dos povos primitivos actuais, o artesanato urbano e rural. Entre as segundas destacam-se a fotografia, o cinema, o design, a moda, a rádio, os programas televisivos, etc. Todas estas artes são hoje colocadas em pé de igualdade com as artes consagradas, como a pintura, escultura etc., denominadas também por "Belas Artes".

b) Os movimentos artísticos que desde finais do século XIX tem aparecido, em todo o mundo, tem revelado uma mesma atitude desconstrutiva em relação a todas as categorias estéticas. Todos os conceitos são contestados, e todas as fronteiras entre as artes são postas em causa. A arte foi des-sacralizada, perdeu a sua carga mítica e iniciática de que se revestiu em épocas anteriores, tornando-se frequentemente um mero

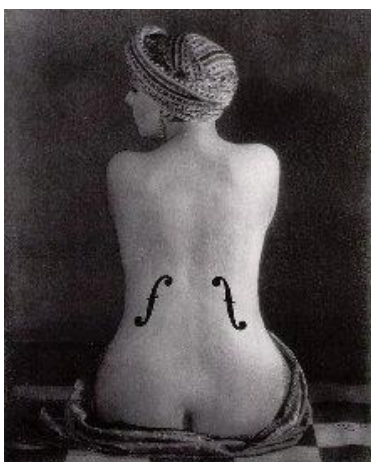
produto de consumo. Quase tudo pode ser considerado como arte, basta para tanto que seja "consagrado" por um artista.

c) No domínio teórico aparecem inúmeras as teorias que defendem novos critérios para apreciação da arte. No panorama das teorias estéticas predominam as concepções relativistas. Podemos destacar três correntes fundamentais:

- As estéticas normativas concebem a beleza fundamentada em princípios inalteráveis. Entre elas sobressai a estética fenomenológica de Edmund Husserl.

- As estéticas marxistas e neomarxistas marcadas por uma orientação nitidamente sociológica. O realismo continuou a ser a expressão que melhor se adequa às ideias defendidas por esta corrente. A arte nos países socialistas, por exemplo, cumpria através de imagens realistas uma importante função: antecipar a "realidade" da sociedade socialista, transformando-a numa utopia concreta.

- A estética informativa que deriva das teorias matemáticas da informação. Esta estética procura constituir um sistema de avaliação dos conteúdos inovadores presentes numa obra de arte.



Man Ray,
Le Violon d'Ingres (1924)



Joseph Beuys,
Das Ende des 20. Jahrhunderts (1982-83)



Jean Dubuffet,
Dhotel nuance d'abricot (1947)

Carlos Fontes

<http://afilosofia.no.sapo.pt/histestetica.htm>

acesso em 10/10/2011, às 10h55min