UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

**Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas em Língua
Portuguesa**

**De *São Bernardo* a *Casa na duna*: caminhos do (neo)realismo no
macrossistema literário de língua portuguesa**

Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Letras

Orientador: Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior

São Paulo, agosto de 2013

Nome: Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida

Título: De *São Bernardo* a *Casa na Duna*: caminhos do (neo)realismo no
macrossistema literário de língua portuguesa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Estudos Comparados de
Literaturas de Língua Portuguesa do
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de mestre em Letras

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

A Rachel, que permanece;
a Delana, sempre presente;
A Cecília, que chegou

Agradecimentos

Esta dissertação, apesar de uma formulação individual, é fruto de uma construção coletiva do conhecimento que envolve muitas pessoas, agradeço a todos que direta e indiretamente participaram deste processo comigo.

Agradeço ao meu orientador, prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior, pela oportunidade de pesquisar em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira a relação entre Literatura e sociedade; pela confiança em mim depositada, da qual resultou a liberdade para a escrita; pelos intensos diálogos que mantivemos ao longo desse processo que foram fundamentais para o amadurecimento e para a escrita desta dissertação.

Ao CNPQ pela bolsa de estudos que possibilitou – materialmente – a minha dedicação a esta pesquisa

À Delana e à Cecília por tudo, sem elas nada faria sentido.

Ao Zé Paulo – exemplo de coerência humana e intelectual – pela amizade, pelo incentivo, pelos longos diálogos, pela confiança, por me ensinar o significado verdadeiro da solidariedade, e por me demonstrar a real função de um intelectual na sociedade contemporânea. À Leila pelo carinho, pelo incentivo e por mostrar que é possível ser leve em um mundo grave.

Ao Bellé e ao Bogo pelo companheirismo e pelo exemplo de que o conhecimento só tem função se dos e para os trabalhadores numa perspectiva de transformação.

À Enid e ao Celso pelo apoio fundamental que me deram ao longo desta trajetória (ainda inicial).

Ao Carlito (*in memoriam*) e ao Leandro, pela inspiração.

Ao Pedro e a Bruna pela amizade e por compartilhar os dramas e as questões políticas.

À Elaine pela compreensão e pelo apoio.

Ao Marcelo, que mesmo de longe, esteve presente.

Ao Pedro, Diogo, André, Cuca e Talita que na amizade acompanharam este processo.

Aos colegas do grupo de pesquisa “Graciliano Ramos: pontes literárias, socioculturais e com outras artes” pela possibilidade de intercâmbio e de enriquecimento coletivo.

Soneto

Acusam-me de mágoa e desalento
como se toda a pena dos meus versos
não fosse carne vossa, homens dispersos,
e a minha dor a tua, pensamento

Hei-de cantar-vos a beleza um dia,
quando a luz que não nego abrir o escuro
da noite que nos cerca como um muro,
e chegares a teus reinos, alegria

Entretato, deixai que não me cale:
até que o muro fenda, a treva estale,
seja a tristeza o vinho da vingança.

A minha voz de morte é a voz da luta:
se quem confia a própria dor perscruta,
maior glória tem em ter esperança

Carlos de Oliveira (*Mãe Pobre*)

Resumo

YOSHIDA, Miguel “De *São Bernardo* a *Casa na Duna*: caminhos do (neo)realismo no macrossistema literário de língua portuguesa”. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013

A presente dissertação tem como objetivo ressaltar os caminhos dos fluxos literários estabelecidos dentro do macrossistema literário de língua portuguesa a partir dos romances *São Bernardo*, de Graciliano Ramos e *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira. A análise de ambos os romances é empreendida buscando destacar a codificação artística – fruto de um rigoroso trabalho estilístico – em correlação com a realidade social de ambos os escritores, evidenciamos assim a concepção (neo) realista da obra de arte como uma unidade sensível de forma e conteúdo que propicia um conhecimento do mundo dos homens – sob a sociedade capitalista – através dos destinos de Paulo Honório e Mariano Paulo. Buscamos também destacar elementos que evidenciam a apropriação que ambos os autores operam da tradição literária deste macrossistema, constituindo assim uma atualização do realismo como método de composição literária.

Palavras-chave: neo-realismo, Graciliano Ramos, Carlos de Oliveira, arte e sociedade

Abstract

YOSHIDA, Miguel “From *São Bernardo* to *Casa na Duna*: paths of (neo)realism in portuguese literary macrossystem”. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013

This paper aims to show the paths of literary flows established within the “Portuguese literary macrossystem” in the novels *São Bernardo*, by Graciliano Ramos and *Casa na Duna*, by Carlos de Oliveira. The analysis of both novels aims to highlight the artistic codification – as a result of a close estilistic labor – in relation to their social environment, emphasizing the (neo)realistic notion of the work of art as a sensitive unity of form and content which provides (self)consciousness of men’s world – in capitalism – through Paulo Honório and Mariano Paulo’s destinies. We also try to highlight the aspects that show both writers “appropriation” of this macrossystem literary tradition, being an update of realism as a way of literary composition.

Key-words: neo-realism, Graciliano Ramos, Carlos de Oliveira, art and society

Sumário

Introdução	9
1. Graciliano Ramos e a viragem cultural nos anos 1930.....	16
1.1 O romance social de 1930 no Brasil, em um mundo em ebulição.....	21
1.2 Graciliano Ramos: um ponto de viragem na cultura literária brasileira	26
2. O neorrealismo português, Carlos de Oliveira e a circulação literária	44
2.1 Antes do fascismo e do neorrealismo	45
2.2. Fascismo e os modernismos	48
2.3 Crítica cultural antifascista: o neorrealismo	51
2.4 Tensões neorrealistas: documento e estilo	61
2.5 Elaboração artística empenhada de Carlos de Oliveira	63
3. De <i>São Bernardo</i> a <i>Casa na Duna</i>: desvelamento de uma realidade humanamente desumana	73
3.1 Práxis literária (neo) realista de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira	74
3.2 São Bernardo e Casa na duna.....	82
Em Conclusão.....	112
Referências Bibliográficas	117

Introdução

A produção literária – conforme a indicação de CANDIDO (2000a) – guarda estreita relação com a sociedade na qual foi produzida não apenas em seus aspectos mais gerais – por exemplo, se sob o modo de produção escravista, feudal ou capitalista – mas também nos aspectos mais específicos relacionados às características do *lócus* social do autor, isto é, as marcas sociohistóricas da realidade em que o escritor está inserido agem sobre a sua obra. Este movimento, no entanto, não se dá unilateralmente; ao compreendermos a sociedade como uma totalidade unitária de contradições compreendemos a realidade como resultado das relações sociais estabelecidas entre os homens aí incluídas as relações econômicas, culturais e políticas. Neste sentido, para nós, ao mesmo tempo que a arte não pode ser compreendida fora das determinações sociais de sua época, não podemos deixar de lado o impacto que essas produções culturais causam no conjunto da sociedade. Partilhamos, assim, da seguinte formulação de Antonio Candido:

“a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e receptores de arte.” (CANDIDO, 2000a, p. 21)

Uma das decorrências desta estreita relação que se estabelece entre arte e sociedade é a de que apesar dos diferentes ramos do conhecimento humano – ciência, arte, política etc. – possuírem uma relativa autonomia (que implica em um ritmo de desenvolvimento próprio), referencialidades em obras literárias etc., elas estão sempre determinadas pela história da humanidade, neste sentido partilhamos da formulação de G. Lukács. :

“Nem a ciência, nem os seus diversos ramos, nem a arte, *possuem uma história autônoma, imanente que resulte exclusivamente da sua dialética interior*. A evolução em todos esses campos é determinada pelo curso de toda a história da produção social em seu conjunto; só com base neste curso é que podem ser esclarecidos de maneira verdadeiramente científica os desenvolvimentos e as transformações que ocorrem em cada campo singularmente considerado. (LUKÁCS, *in*: MARX, K.; ENGELS, F., 2012, p. 12, grifos nossos)

Compreendemos, assim, nesta estreita relação entre arte e sociedade, entre história da arte e história da humanidade a literatura, tal qual a formulação de Antonio Candido¹, como um sistema constituído por “um conjunto de produtores, um conjunto de receptores e um mecanismo transmissor” (CANDIDO, 2000), conjunto este que se configurará para nós, na esteira de Benjamin Abdala Júnior, como uma das principais características daquilo que ele chamou de “escrita neorrealista” com vistas a uma efetiva comunicação literária².

Cabe ressaltar que este sistema não se reduz apenas às fronteiras geográficas nacionais, sendo possível percebermos uma circulação literária entre os diferentes países criando assim fluxos literários que podem marcar em maior ou menor medida as obras de um autor. O objeto da presente dissertação se enquadra nos marcos daquilo que Benjamin Abdala Júnior denominou – a partir das relações estabelecidas pelos fluxos constituintes da circulação literária entre os países de língua portuguesa – de macrossistema literário de língua portuguesa.³

A partir desta perspectiva nós analisaremos, na nossa dissertação, como os romances *São Bernardo*, de Graciliano Ramos e *Casa na Duna*⁴, de Carlos de Oliveira ao mesmo tempo que são frutos das realidades brasileira e portuguesas do primeiro terço do século XX, causam um impacto e possuem um significado artístico e sociocultural vistos ainda hoje. A fruição estética que podemos experienciar através da leitura de ambos os romances vêm do cuidadoso trabalho estilístico plasmado pelos

¹ (...) distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles, se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.” CANDIDO, 2000, p. 23

² Evidencia-se nesse percurso a motivação ideológica da codificação estilística: o sentido de redimensionar o sistema de expectativas do leitor, processo que se intensifica estilisticamente de romance para romance de cada escritor, para integrar a forma artística à situação concreta da comunicação, que, assim, vai envolver dialeticamente escritor-escrita-leitor...” (ABDALA, 1981, p. 5)

³ “É dentro dessa dinâmica da comunicação em português, que envolveu historicamente constantes semelhantes da série ideológica, que podemos apontar para a existência de um macrossistema marcado com um campo comum de contatos entre os sistemas literários nacionais. Quando aproximamos os sistemas nacionais é por abstração que chegamos a esse macrossistema que se alimenta não apenas do passado comum, mas também do diverso de cada atualização concreta das literaturas de língua portuguesa.” (ABDALA, 2006, p. 35)

⁴ Estamos nos valendo, nesta dissertação, das seguintes edições dos romances: *São Bernardo*, 26 ed. Rio de Janeiro: Record, 1976 – doravante citado como SB; *Casa na Duna* 7 ed., Lisboa: Assirio & Alvim, 2004 – doravante citado como CD.

autores em suas obras, que faz com que a comunicação literária se efetive, constituindo assim a cadeia autor-obra-leitor, no sentido de apreendermos por meio dos destinos, artisticamente narrados, de Paulo Honório e Mariano Paulo e de suas respectivas propriedades aspectos centrais das realidades brasileira e portuguesa.

O tempo histórico destes escritores é o século XX, marcado por uma aparente prosperidade do sistema capitalista, propiciando a *belle époque*, seguida pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e entremeada pelo triunfo da Revolução Russa de 1917 (que inaugurará a construção de uma nova forma de organização social), desembocará na catastrófica crise econômica de 1929. Estes acontecimentos históricos criam no conjunto da sociedade um clima de instabilidade social generalizado cujas consequências serão sentidas não apenas nos países ativamente partícipes destes processos, mas no conjunto das nações. Tais consequências podem ser vistas também no Brasil e em Portugal – donde falam nossos escritores – tanto no plano econômico, político, social e cultural.

Vive-se nestes anos o florescimento dos movimentos modernistas cuja principal marca – que assumirá diferentes aspectos e contornos a depender do contexto em que se opera – é a ruptura com os antigos padrões artísticos e sociais próprios do século XIX. No Brasil e em Portugal estes movimentos pavimentarão o caminho para o surgimento de uma escrita neorrealista como a de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira.

Ambos os escritores nutrem em sua práxis literária uma perspectiva de apreensão da realidade de forma crítica e empenhada, aspecto esse que seria uma marca de um conjunto de escritores seus contemporâneos, o que ficou conhecido no Brasil como “Romance de 30” e em Portugal como movimento neorrealista. Partilhamos da compreensão de João Luiz Lafetá no que toca aos estudos literários quando ele diz que “é preciso pensar na sua correlação com outras séries da vida social brasileira, em especial na sua correlação com o desenvolvimento da economia capitalista em nosso país.” (LAFETÁ, 2000, p. 26). Nossa pretensão é ampliar essa correlação entre estudos literários e vida social para analisar os pontos de contato das diferentes literaturas em tela. Iremos trabalhar ao longo de nossa dissertação alguns pontos de convergência e divergência entre estes diferentes movimentos ao delinear o *lôcus* enunciativo dos romancistas.

A escrita empenhada de Graciliano Ramos e de Carlos de Oliveira decorre, sobretudo, mas não só, da postura participativa de ambos, eles não apenas observam os grandes problemas de sua época, mas participam politicamente deles e os incorporam

em sua práxis literária tanto em termos estruturais de composição (forma) quanto nas temáticas (conteúdo) (LUKÁCS, 2010). Ao participarem das questões de sua época eles se colocam em uma perspectiva que os possibilita operar a sua escrita a partir da experiência vivida por eles dando forma artística a ela em seus mais diferentes aspectos. Neste sentido, na contramão da fragmentação – própria da divisão do trabalho – que a produção artística assume no sistema capitalista e remontam – e dão continuidade em uma nova qualidade – à melhor tradição realista:

“Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi representam a sociedade burguesa que se está consolidando através de graves crises (...) Eles mesmos viveram esse processo de formação em suas crises, participaram ativamente dele, ainda que nas mais diversas formas (...) *são homens que participam ativamente de diferentes modos, das grandes lutas sociais da época e que se tornam escritores através das experiências de uma vida rica e multiforme*. Não são ainda ‘especialistas’, no sentido da divisão capitalista do trabalho.” (LUKÁCS, 2010, p. 156)⁵

Esta perspectiva participativa aliada ao talento literário de ambos os escritores, tal como observaremos nos romances *São Bernardo e Casa na Duna*, lhes impede de cair nos extremos da arte pela arte ou do romance documental. Eles não negam as conquistas técnicas das vanguardas literárias, incorporando-as em sua práxis literária com vistas a enfatizarem o potencial que buscam com a escrita literária que é o de conhecimento da realidade social.

A grandiosidade artística destes escritores reside no fato deles conseguirem expressar em obras cujo enredo se desenrola em regiões e tempos históricos específicos aspectos da realidade que ultrapassam esta especificidade e nos propiciam um conhecimento não apenas de aspectos adjetivos do sertão alagoano ou da gândara portuguesa, mas sobretudo os dramas e destinos humanos de seres vivendo em uma sociedade em que a mercadoria tem primazia sobre a humanidade em países de desenvolvimento capitalista retardatário.

Neste sentido, partilhamos – e estendemos ao contexto do neorrealismo português – a seguinte afirmação de Antonio Candido ao tratar do Romance de 30 no Brasil: “Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos.” (2006). No caso de *São Bernardo* de Graciliano Ramos, podemos notar as

⁵ Devemos ressaltar que nossa perspectiva crítica tem como eixo de análise a própria obra literária e não a postura política do autor, isto é, não identificamos uma bem sucedida fatura literária à posição política dos escritores.

características próprias do campo brasileiro – principalmente o comportamento de sua classe dominante, em Paulo Honório – que serão depois analisadas econômica e sociologicamente por, entre outros, Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda e Florestan Fernandes. No caso de Carlos de Oliveira, as transformações provocadas pela extensão das relações capitalistas para o campo português, neste caso específico o seu impacto sobre a realidade da Gândara, decorrente da centralização e concentração da economia portuguesa favorecida pelo salazarismo, cujo resultado é a decadência da casa na duna e a necessidade de adaptação das classes dominantes portuguesas a uma nova realidade. Estes aspectos presentes em *Casa na Duna* antecipam um conhecimento da realidade agrária portuguesa – carente de estudos e pesquisas também devido à forte censura vigente.

A força desmistificadora da qual fala Antonio Candido se vincula para nós à consciência artística de ambos os escritores. Leandro Konder coloca a questão nos seguintes termos:

“A *consciência artística* presente nas grandes obras da história da arte permite ao artista superar, no seu trabalho livre e criador, preconceitos e limitações ideológicas pessoais: permite-lhe saltar obstáculos opostos ao desenvolvimento do seu conhecimento por uma visão política mal formada, por uma perspectiva filosófica alienada. Repetem-se, mesmo, com certa constância os casos em que uma *consciência artística* de elevado nível permite ao artista antecipar-se ao avanço do conhecimento científico e até ao avanço do processo histórico concreto, através de uma prefiguração intuitiva de verdades ainda não completamente elucidadas pela ciência e de quadros ainda não definidos pela evolução da vida social.” (KONDER, 2009, p. 170).

Esta antecipação ao conhecimento científico operada pelos romances em questão, se realiza enquanto comunicação literária sob uma forma marcada por um cuidadoso labor artístico construindo, assim, a obra como uma unidade sensível de fundo e forma em que ambos os polos se harmonizam e se equilibram entre si. Ressalta na escrita de ambos os escritores é aquilo que Benjamin Abdala Júnior chamou de “codificação estilística”⁶. Esta codificação se opera a partir e como decorrência da

⁶ “A codificação estilística, conforme temos argumentado, mostra-se como forma efetivamente estabelecida dentro das dimensões ideológicas da comunicação estética, onde o sujeito ao invés de foco emissor é mais um ‘radar’, que, de forma consciente e não consciente, capta as carências e volições de todo um povo, produzindo uma realidade objetiva, o texto, que, dentro da dialética comunicacional, voltar-se-á para a própria sociedade que o produziu. (...) A codificação estética da linguagem é feita através de processos estilísticos que levem o leitor a perceber melhor certos procedimentos do que outros. É o processo de afirmação ideológica do emissor em relação ao receptor, que se efetiva oscilando

postura participativa de Graciliano e Carlos de Oliveira que se expressam em sua práxis literária pelo predomínio da narração em vez da descrição – trabalharemos este aspecto no terceiro capítulo desta dissertação quando da análise dos romances. Além disso a preocupação dos escritores com a linguagem popular é patente; Graciliano expressa isso por meio de Paulo Honório, ao criticar a escrita de Gondim: “(...) Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!” (SB, p. 9), e em carta a Heloísa Ramos:

“(...) O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que a aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem (...)” (RAMOS, 1992, p. 134).

A preocupação de Carlos de Oliveira com a tradição popular portuguesa aparece, sobretudo, nos ditos populares presentes em seus romances, nas palavras de Mário Dionísio vemos que:

“ (...) não é bem de Raul Brandão ou de Camilo que Carlos de Oliveira se alimenta, mas *de outro mestre mais velho e naturalmente mais rico, de outra fonte de que aqueles dois mestres igualmente manam, ou seja: de uma tradição popular*, de todo um sentimento da natureza e dos homens em luta com um destino sombrio – ou que assim se afigura –, de toda uma linguagem que, em Carlos de Oliveira, como naqueles seus maiores, mas não do mesmo modo, *se anima de maneiras de dizer, de ditos mais ou menos proverbiais, de vocábulos, de um ‘sabor português’* (...)” (DIONÍSIO, in: OLIVEIRA, 1964, p. 27)

Estes ditos figuram como ponto de partida para uma análise crítica da realidade, sendo um ponto em comum com o leitor (*pattern*) para daí buscar uma ruptura crítica.

Os dois primeiros capítulos da dissertação estão dedicados à contextualização de ambos os escritores em busca de delinear o *lôcus* enunciativo de cada um deles. Neste sentido, buscamos mostrar a estreita vinculação entre as transformações sociais e econômicas por que passava o Brasil nas primeiras décadas do século XX e o movimento modernista em seus diferentes momentos. A partir disso, localizamos

elementos linguísticos de alta e baixa previsibilidade contextual, segundo uma tensão informativa bipolar... Os elementos previsíveis (‘redundantes’) e imprevisíveis (‘informativos’) possibilitam a organização da mensagem de forma ambígua em relação ao sistema de expectativas do leitor.” (ABDALA, 1981, p. 29).

Graciliano Ramos como uma das principais figuras daquilo que ficou conhecido como Romance de 30, sendo que vemos em sua práxis literária uma síntese da busca pelo conhecimento da realidade brasileira não apenas em termos de conteúdo, mas também de linguagem, com um cuidadoso trabalho artístico que incorpora as conquistas técnicas tanto da tradição realista – como Honoré de Balzac, Liev Tolstoi, Eça de Queiros, Fiodor Dostoievski – como das vanguardas estéticas – como os fluxos de consciência e os monólogos interiores.

Com relação a Carlos de Oliveira buscamos, antes de tudo, caracterizar o movimento neorrealista português remontando à tradição realista portuguesa do século XIX e buscando a partir daí os pontos de convergência e divergência entre os dois movimentos, expressos sobretudo na perspectiva político-filosófica de ambos: o do século XIX filiado ao socialismo utópico francês, tal como teorizado por P. J. Proudhon e à filosofia positivista de Augusto Comte; o segundo com declarada inspiração nos princípios da teoria social de K. Marx, com base no materialismo histórico-dialético. A partir disso, vemos como Carlos de Oliveira se constitui também como uma das principais figuras deste movimento e como ele incorpora os fluxos literários vindos do Brasil, marcadamente impactado pela obra de Graciliano Ramos, constituindo assim uma tradição realista dentro do macrossistema de língua portuguesa em que podemos perceber um fio que perpassa a produção de Eça de Queirós, Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira.

Por fim, no terceiro e último capítulo desta dissertação nos dedicamos à análise dos romances *Casa na Duna* e *São Bernardo*, tendo como eixo da análise a trajetória de Paulo Honório e Mariano Paulo e de suas respectivas propriedades. Percebendo, a partir disso, as diferentes configurações que das realidades do capitalismo brasileiro e português e como ambos os romances concretizam a perspectiva de desvelar a realidade nacional de cada um dos escritores. Notamos também as técnicas artísticas utilizadas pelos romancistas com vistas a alcançar uma efetiva comunicação literária que propiciem espaços de reflexão ao leitor.

1. Graciliano Ramos e a viragem cultural nos anos 1930

O sistema literário brasileiro desde a sua constituição enquanto tal se destaca por seu caráter marcadamente empenhado na construção de uma ideia de nação (CANDIDO, 2000). Esta marca adquire ao longo da história e das diferentes manifestações literárias brasileira diversos matizes – entre eles vale mencionar as figurações do índio – como elemento nacional, presentes, por exemplo, nas obras de José de Alencar; a “dialética da malandragem” dos setores médios urbanos no Rio de Janeiro, tal como narrada nas *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida; nos traços característicos da elite brasileira, cuja constituição se marca por “ideias fora do lugar”, presentes nos romances e contos de Machado de Assis; na valorização das diferentes realidades brasileiras na produção dos regionalistas do início do século XX; bem como uma perspectiva de conhecimento da realidade nacional retomada pelos romancistas da década de 1930.

Neste sentido, a literatura se constitui no Brasil, desde o século XIX, sob uma perspectiva de se conhecer esta jovem nação; partilhamos da formulação de Antonio Candido de que “Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos.” (CANDIDO, 2006a, p. 172). Cabe lembrar, assim, que as produções teóricas no campo da sociologia e da economia, surgem no Brasil a partir de meados da década de 1930. Mencionemos neste sentido três obras seminais de interpretação da realidade brasileira, cronologicamente, *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre – publica-se juntamente com o primeiro romance de Graciliano Ramos, *Caetés*, em fins de 1933 (BUENO, 2006, p. 229) –, *Evolução política do Brasil: ensaio de interpretação materialista*, de Caio Prado Jr., de 1934; e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, de 1936.

Com vistas à melhor compreensão da obra literária – e de seu impacto tanto no sistema quanto na realidade – faz-se necessário buscar referencialidades no contexto sociohistórico de produção da obra, uma vez que ela não é autônoma em relação à dinâmica social de sua época.

No plano internacional, na sequência imediata de um período de forte acumulação capitalista na primeira década do século XX⁷, vive-se a Primeira Guerra

⁷ Cf., por exemplo, D. S. Landes, “Prometeu desacorrentado”. RJ: Nova Fronteira, 1994, p. 239 e ss e, noutra abordagem, C. Freeman/F. Louçã, “Ciclos e crises no capitalismo global”. Porto: Afrontamento, 2004, parte II, cap. 3) uma clara recuperação da economia capitalista a partir de 1896, mas também foi permeado por crises (a mais grave delas aberta em 1913).

Mundial (1914-1918), entremeada pelo triunfo da Revolução Bolchevique (1917), desembocando na catastrófica crise econômica de 1929. No que toca à jovem nação brasileira, cuja independência formal se declarou apenas em 1822, tem no escravismo uma de suas principais bases econômicas e sociais.⁸ Em 1888, houve a abolição formal da escravidão e, apenas um ano depois, proclamou-se a república.⁹ Entre os anos 1910-1920 há um processo de industrialização e urbanização sem precedentes fazendo com que grandes levas de imigrantes, sobretudo europeus, viessem desembarcar nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.¹⁰

Florestan Fernandes caracteriza o desenvolvimento do capitalismo no Brasil em três fases: “a) fase de eclosão de um mercado capitalista especificamente moderno; b) fase de formação e expansão do capitalismo competitivo; c) fase de irrupção do capitalismo monopolista.” (FERNANDES, 2006, p. 263). Este desenvolvimento é marcado por uma manutenção no padrão de dominação de classe em que apesar das rupturas – abolição, surgimento da república – as permanências predominam sem grandes transformações marcando o caráter dependente do capitalismo brasileiro:

“(…) em nenhuma das três fases o desenvolvimento capitalista chegou a impor: 1º) a ruptura com a associação dependente, em relação ao exterior (ou aos centros hegemônicos da dominação imperialista); 2º) a desagregação completa do *antigo regime* e de suas sequelas ou, falando-se alternativamente, das formas pré-capitalistas de produção, troca e circulação; 3º) a superação de estados relativos de subdesenvolvimento, inerentes à satelização imperialista da economia interna e à extrema concentração social e regional resultante da riqueza.” (FERNANDES, 2006, p. 262)

Estas transformações se deram sempre na base da conciliação entre as antigas e novas classes dominantes; segundo Carlos Nelson Coutinho

“(…) o processo de modernização econômico-social no Brasil seguiu uma ‘via prussiana’ (Lenin) ou uma ‘revolução passiva’ (Gramsci) (...) as transformações ocorridas em nossa história não resultaram de autênticas revoluções, de movimentos provenientes de baixo para cima, envolvendo o conjunto da população, mas se processaram sempre através de uma conciliação entre os representantes dos grupos opositores

⁸ Partimos da compreensão que o modo de produção de uma época determina também as formas de vida e de consciência dessa época, nesse sentido o escravismo tal como se constitui aqui no Brasil deixará marcas até hoje muito presentes. Cf. Jacob Gorender *O escravismo colonial*, São Paulo: Perseu Abramo, 2012.

⁹ Cf. Emília V. da Costa, *Da monarquia à república*, 9ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

¹⁰ Devemos lembrar também que o estímulo à imigração teve início ainda na época do Império, cf. Caio Prado Júnior, *História econômica do Brasil*, São Paulo: Brasiliense, 1963; Emília V. Costa, *Da senzala à colônia*, 5ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012

economicamente dominantes, conciliação que se expressa sob a figura política de reformas ‘pelo alto’ (...)” (COUTINHO, 2011, p. 45)

A oligarquia rural dominante não foi deposta por uma burguesia ascendente; ao contrário, os elementos desta foram recrutados dentro das oligarquias rurais, de acordo com SODRÉ (2002, p. 572): “(...) a burguesia, que ascendia com celeridade, era recrutada na classe dominante e, muitas vezes, no senhor de terras coincidiam o banqueiro e o industrial (...)”. Esta manutenção no padrão de dominação – e na própria constituição – da classe dominante brasileira moldará o seu caráter autocrático carregado de heranças escravistas¹¹. São justamente estes traços da elite brasileira que perpassam, por exemplo, o protagonista de *São Bernardo*, Paulo Honório, objeto de análise da presente dissertação.

Uma das expressões no plano sociocultural desta forma de desenvolvimento capitalista pode ser evidenciada no caráter conservador e racista de diversos autores, empenhados em interpretar a realidade brasileira, de fins do século XIX, início do XX. Recordemos, entre outros, de Alberto Torres e Oliveira Viana. Vemos, com isso, reiterar-se uma visão elitista não só, mas, sobretudo, da cultura brasileira que passa a ser identificada apenas às manifestações artísticas que se encastelavam nas torres de marfim.

O clima de grande efervescência social em todo mundo é decorrência e também causa das transformações econômicas nas duas primeiras décadas do século XX. No Brasil, desde o advento da república, em 1889, são visíveis as transformações sociais e os conflitos em torno do poder, desde os governos militares (Marechal Deodoro, Floriano Peixoto), passando pela campanha civilista de Rui Barbosa em 1910, até o estabelecimento da dominação da oligarquia cafeicultora, no que ficou conhecido como política do café com leite.

Entretanto, a economia baseada no café passa a sofrer abalos tanto pela Primeira Guerra Mundial quanto pela concorrência de outros países exportadores dessa mercadoria. Estas turbulências serão sentidas também no plano político e no descontentamento de alguns setores sociais que passam a se mobilizar. Em 1922, aparecem os primeiros germens de uma revolução burguesa – que se mantém inconclusa

¹¹ “(...) o desenvolvimento capitalista foi percebido e dinamizado socialmente, pelos estamentos ou pelas classes dominantes, segundo comportamentos coletivos tão egoísticos e particularistas, que ele se tronou compatível com (quando não exigiu) a continuidade da dominação imperialista externa.” (FERNANDES, 2006, p. 262)

– nos mais diferentes planos: é deste ano a Semana de Arte Moderna, o levante dos 18 do forte que inaugura o movimento tenentista, bem como a fundação do Partido Comunista; interessante notar que apesar de todos estes acontecimentos serem parte do mesmo processo, eles não guardavam nenhuma relação direta entre si (SODRÉ, 2002).

Neste processo, transfere-se o polo econômico do país, em fins do século XIX – desde a colônia o Nordeste, salvo o período da mineração –, para a região Centro Sul, mais especificamente São Paulo. A produção de café deste Estado será a principal atividade econômica do país, cuja acumulação estabelecerá as bases para uma atividade industrial nascente. São dois os aspectos a serem ressaltados neste processo: a) a ascensão dos barões do café trouxe consigo a chamada *belle époque* brasileira – período de prosperidade econômica dessa oligarquia e o contato estreito com a cultura europeia, sobretudo, a francesa; b) a criação, com a industrialização, de uma classe trabalhadora urbana composta, neste primeiro momento, principalmente por imigrantes europeus. Ambos são fundamentais para compreendermos as obras que surgirão no sistema literário brasileiro a partir da década de 1920, mais exatamente do ano de 1922, conhecidas como modernistas.

Segundo Lafetá:

“O surto industrial (...) permite comparar São Paulo aos grandes centros europeus. Esse dado é decisivo já que a literatura moderna está em relação com a sociedade industrial tanto na temática quanto nos procedimentos (a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização da síntese)”. (LAFETÁ, 2000, p. 23)

Apesar da continuidade no padrão de dominação de classe com a emergência de elementos burgueses dentro da antiga oligarquia não havia uma completa identidade entre estes diferentes estratos sociais. Este processo de reorganização das classes dominantes foi permeado de contradições e tensões, sobretudo no quadro ideológico. É patente neste sentido o conflito entre os filhos dessa oligarquia, principalmente paulista com traços modernizadores – que, como dito anteriormente, tem como modelo Paris em plena efervescência cultural – e os seus velhos representantes cuja mentalidade ainda é própria da aristocracia agrária: “o tradicionalismo agrário ajusta-se mal à mente inquieta dos centros urbanos” (BOSI, 2001).

Estes marcos sociais emolduram o surgimento do movimento modernista no Brasil. Uma intelectualidade ligada aos centros urbanos, principalmente São Paulo,¹² cuja industrialização trazia condições de uma nova proposta artística inspirada nas vanguardas europeias, propõe uma ruptura com o que a precedia:

(...) assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder (...) (LAFETÁ, 2000, p. 21).

É possível notar, neste sentido, uma matização do já mencionado caráter empenhado da literatura brasileira, bem como o distanciamento que os intelectuais guardavam com relação ao povo, uma face do prussianismo em nossa cultura. A chamada fase heroica do modernismo (1922-1930), preocupada com a inovação estética e apoiada pelas elites paulistanas,¹³ expressa elementos de contradição entre o velho e o novo com elementos de crítica a uma forma de consciência oligárquica. Entretanto, essa crítica se mantém restrita aos quadros da burguesia, isto é, o povo e a possibilidade de superação da ordem estabelecida não estavam sequer colocados; cabe lembrar, neste sentido, os juízos de Oswald de Andrade sobre a realidade e sobre si nestes anos:

“A situação ‘revolucionária desta bosta mental sul-americana, apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio! As massas, ignoradas no território e como hoje, sob a completa devassidão econômica dos políticos e dos ricos. Os intelectuais brincando de roda (...) Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o Manifesto comunista e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio” (ANDRADE, 2011, p. 55-56)

Nota-se, nesta espécie de autocrítica, o horizonte restrito de contestação do intelectual apartado do povo, ainda mais se considerarmos as agitações do movimento operário com as greves de 1917, em São Paulo; isso sem contar as outras várias revoltas de caráter urbano e popular que já haviam ocorrido, por exemplo, a revolta da chibata, em 1910, no Rio de Janeiro.

¹² Alfredo Bosi em seu ensaio “Moderno e modernista na literatura brasileira” diz que: “A virada do primeiro pós-guerra foi internacional e fez brechas em todos os sistemas culturais que mostravam indícios de saturação. No Brasil, a área em que o conflito *provinciano/citadino* se fazia sentir com mais agudeza era São Paulo. Aqui a ruptura foi possível, porque só aqui o processo social e econômico gerava uma sede de contemporaneidade junto à qual o resto da nação parecia ainda uma vasta província de Parnaso (...)” (BOSI, 2003, p. 209)

¹³ cf. BOSI, Alfredo “Moderno e modernista na literatura brasileira”; LAFETÁ, João Luiz 1930: *a crítica e o modernismo*, São Paulo: 34, 2000.

No que toca às transformações propostas pelo movimento modernista em seu primeiro momento fica patente, como já mencionado anteriormente, a ruptura com uma forma de consciência oligárquica, sobretudo, por meio da inovação na linguagem, na forma, baseada nas vanguardas europeias. Neste sentido, é de grande valia a caracterização de BOSI acerca deste processo:

“Abolidas internamente as cadências da tradição acadêmica, cumprida a ruptura, o fio desprendido se estende para buscar outras fontes de energia; estas, seladas pela crise europeia, potenciam o desprezo das cansadas convenções. O paralelismo se faz com presteza: na França de 20, ser revolucionário em literatura era liquidar os vestígios da cultura clássica-nacional e descer pelo poço do Inconsciente; *no Brasil-22, é liberar o poema dos metros, e a prosa dos rituais escolares* para explorar o lendário tupi – o nosso Inconsciente (...) Romper, cá e lá, significava abolir o passado de ontem e sair à procura de um eterno presente (...)” (BOSI, 2003, p. 218. Grifos nossos)

Esta ruptura estética será fundamental para o desenvolvimento formal posterior do romance que se inaugura aqui na década de 1930. A prosa concisa e precisa de Graciliano Ramos, distinta do padrão da prosa anterior ao modernismo afeito ao bacharelismo e aos “rituais escolares”, pode tomar lugar.¹⁴

1.1 O romance social de 1930 no Brasil, em um mundo em ebulição

A polarização política marcava o início da década de 1930. A “grande depressão” de 1929 – momento culminante de um processo de crises de acumulação capitalista que se gestaram desde o fim da Primeira Guerra Mundial – se tornava cada vez mais sensível nos diferentes continentes.¹⁵ O clima social da época solicitava o posicionamento político de vários estratos sociais; a intelectualidade também foi chamada a participar tanto à esquerda quanto à direita.¹⁶ Na Europa, os efeitos sociais

¹⁴“Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo. Assim, a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dionélio Machado (‘clássicas’ de algum modo), embora não sofrendo a influência modernista, pôde ser aceita como normal (...)”. CANDIDO, 2006, p. 225.

¹⁵ Cf. E. H. Carr, *Vinte anos de crise. 1919-1939*. Brasília/S. Paulo: Editora Universidade de Brasília/Imprensa Oficial de São Paulo, 2001; E. J. Hobsbawm, *Era dos extremos*. S. Paulo: Cia das Letras, 1995, parte I.

¹⁶ cf. Walnice Nogueira Galvão, “Anotações à margem do realismo”; Nelson Werneck Sodré, *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro: Graphia, 2002; Antonio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”; Edgard Carone, *Da esquerda à direita*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991; para o “mundo”: Michel Winock, *O século dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000; S. U. Larsen (ed.), *Fascism outside Europe*. New York: Columbia University Press, 2001.

desta crise econômica desembocam no fortalecimento do movimento fascista¹⁷ já em curso desde inícios da década de 1920,¹⁸ no plano da literatura, vive-se o período das vanguardas estéticas – surrealismo, futurismo etc. – que inicialmente procuram se esquivar de um posicionamento político, mas frente à efervescência política e social aderem alguns à direita, por exemplo, Marinetti, outros à esquerda, como André Breton¹⁹. Os EUA, por outro lado, é terreno para o surgimento de uma geração de escritores que assume um claro posicionamento à esquerda frente à realidade social e política de então²⁰. Estes “romancistas sociais” causam um grande impacto nos diferentes sistemas literários do mundo, pode-se dizer, em termos de um macrossistema de circulação literária, que eles empreendem uma inversão no fluxo literário que até então se marcava no sentido Europa → outros continentes. Segundo GALVÃO:

“Uma tal arregimentação deixou marcas nas artes e na literatura, um pouco por toda parte. Uma das mais invulgares realizações dela, e à esquerda, foi o romance social norte-americano, cuja silhueta avulta como uma sombra sobre o terceiro regionalismo, o de nosso romance de 30.” (GALVÃO, 2000, p. 50)

Podemos mencionar entre outros movimentos literários marcados pelo impacto dos romancistas sociais norte-americanos o da “condição humana” na França, capitaneado por André Maulraux, o neorrealismo italiano com Silone, Moravia etc., ou ainda os neorrealistas portugueses, dentre eles Carlos de Oliveira objeto da presente pesquisa. É interessante notar que os sentidos dos fluxos literários são múltiplos, pois as manifestações literárias de uma mesma época se expressam por diferentes técnicas, seleções de conteúdo, perspectiva de abordagem entre outros aspectos, a depender do *lôcus* enunciativo do escritor. Pense-se neste sentido, a convivência entre romances de caráter intimista, por exemplo, Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, Octávio de Faria, e os

¹⁷ cf. Stanley G. Payne, *A History of Fascism, 1914-1945*. London: UCL Press, 1995. Leandro Konder, *Introdução ao fascismo*, São Paulo: Expressão Popular, 2009.

¹⁸ Mussolini passa a governar na Itália desde 1922; em Portugal, a ditadura se instaura em 1926; na Alemanha, a derrota da Revolução Alemã 1923 somada à crise econômica abre caminho para a ofensiva nazista que se consolida, com a vitória de Hitler, em 1933. Cf. Leandro Konder, *op. cit.*; Isabel Loureiro, *A revolução alemã. 1918-1923*. S. Paulo: UNESP, 2005.

¹⁹ Cf. M. Nadeau, *História do surrealismo*. S. Paulo: Perspectiva, 1964; G. C. Argan, *História da arte moderna*. S. Paulo: Cia. das Letras, 1992 e M. de Micheli, *As vanguardas artísticas*. S. Paulo: Martins Fontes, 2004

²⁰ Cf. entre outros textos, Robert E. Spiller, *O ciclo da literatura norte-americana: ensaio crítico-histórico*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961;

Leon Howard, *A Literatura Norte-Americana*. S. Paulo:

Cultrix, 1964; Vv. Aa., *Breve História da Literatura Norte-Americana*. Rio de Janeiro: Lido, 1967 e Morton D. Zabel, “A arte da ficção nos Estados Unidos”, in Vinícius de Moraes (coord.), *Contos norte-americanos. Os clássicos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

de caráter social, como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado no Brasil da década de 1930.

No que toca ao Brasil, uma conjunção de fatores econômicos, sociais e políticos desta fecunda década de 1920 – internos e externos – estabelece as bases para a produção dos romances de 30 naquilo que João Luiz Lafetá denominou como a “literatura na revolução” ou ainda a “ênfase no projeto ideológico” do modernismo.

O principal impacto de produção literária do que se convencionou chamar de fase heroica do modernismo (1922-1930) se concentrou na poesia. A prosa passa a assumir centralidade a partir, sobretudo, de 1928 com a publicação de *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, considerado o primeiro dos romances nordestinos. A projeção e divulgação que os escritores dessa região ganham na década de 1930 se relaciona, entre outros aspectos, com a proposta dos setores pró-revolução de 30, que buscavam impulsionar o avanço do capitalismo no país, de uma centralização do poder de Estado para com isso tirar força das oligarquias regionais, sobretudo a Paulista e a mineira. Neste sentido, há um movimento de valorização das diferentes regiões do Brasil.²¹ Some-se a isto, um efervescente movimento cultural que ganhava força no Nordeste, pode-se mencionar como exemplo Centro Regionalista, organizado em torno de figuras como Gilberto Freyre e José Lins do Rego, “voltado para a preservação das tradições e dos valores da região” (MORAES, 2012, p. 54) em contraposição às propostas modernistas de São Paulo; em perspectiva diferente, buscando não a preservação dos valores, mas o conhecimento da realidade nordestina, havia, em fins dos anos 1920, um “círculo que se reunia no Bar Central, em Maceió, de que também faziam parte Graciliano Ramos, Santa Rosa e Rachel de Queirós” (BUENO, 2006, p. 161). Para CANDIDO,

“O movimento de outubro [revolução de 1930] não foi um começo absoluto nem uma causa primeira e mecânica, porque na história não há dessas coisas. Mas foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova (...) *gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões* (...) o surgimento de condições para realizar, difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças” (CANDIDO, 2006a, p. 219, grifos nossos)

²¹ Cf. Boris Fausto, *A revolução de 30: História e historiografia*, São Paulo: Brasiliense, 1975.

É neste sentido que surge uma fecunda leva de escritores tematizando a realidade nordestina em seus diferentes aspectos, mencione-se entre outros, Rachel de Queiroz com *O quinze* que trata do flagelo da seca; Jorge Amado com *Cacau* busca retratar de forma documental a condição dos trabalhadores nas lavouras de Cacau do sul da Bahia; José Lins do Rego expõe a situação dos engenhos em Pernambuco. O aparente regionalismo que retorna à baila traz em si outras condicionantes, entre elas, uma necessidade – imposta pela realidade – de se conhecer o Brasil,

“A revolução de 30, com a grande abertura que traz, propicia – e pede – o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas etc. O real conhecimento do país faz-se sentir como uma necessidade urgente e os artistas são bastante sensibilizados por essa exigência (...)” (LAFETÁ, 2000, p. 32)

A propósito da necessidade de se buscar um conhecimento aprofundado da realidade brasileira que se impôs aos romancistas de 30, tomamos duas formulações distintas, sobre as transformações na cultura brasileira, porém complementares. A primeira é a de Antonio Candido que observa dois momentos de uma consciência nacional: “consciência amena de atraso, correspondente à ideologia de ‘país novo’”, que perdura até a década de 1930; “e consciência catastrófica de atraso, correspondente à noção de ‘país subdesenvolvido’”, predominante a partir dos anos 1950 (CANDIDO, 2006a, p. 172)²². Neste ínterim há uma pré-consciência de subdesenvolvimento que se volta ao conhecimento da realidade – no Brasil expressa pela ficção regional – para além de um entusiasmo nacionalista, buscando, através da literatura, desvelar as mazelas da formação social brasileira. Agregamos a isso a interpretação de Carlos Nelson Coutinho com relação ao caráter ornamental da cultura brasileira, próprio de uma formação social que se modernizou pela via prussiana. Decorre daí, a propósito da relação mantida entre intelectuais e o Estado brasileiro o que ele denomina “intimismo à sombra do poder”²³ (COUTINHO, 2011). Ainda neste sentido, é perspicaz a observação do crítico e ensaista português Adolfo Casais Monteiro no que toca aos romancistas

²² Podemos mencionar, no auge desse predomínio, como emblemática obra a obra de Álvaro Vieira Pinto, *Consciência e realidade nacional*. Rio de Janeiro: ISEB, 1960.

²³ “Esse ‘intimismo’ liga-se diretamente ao problema da ornamentalidade da cultura. O processo de cooptação não obriga necessariamente o intelectual cooptado a se colocar diretamente a serviço das classes dominantes enquanto ideólogo (...) O que a cooptação faz é induzi-lo – através de várias formas de pressão, experimentadas consciente ou inconscientemente – a optar por formulações culturais anódinas, ‘neutras’, socialmente assépticas. O ‘intimismo à sombra do poder’ lhe deixa um campo de manobra ou de escolha aparentemente amplo, mas cujos limites são determinados precisamente pelo compromisso tácito de não pôr em discussão os fundamentos daquele poder a cuja sombra ele é livre para cultivar a própria ‘intimidade’.” (COUTINHO, 2011, p. 49)

nordestinos: “(...) a verdade é que eles puderam captar uma realidade ‘nova’: não que ela o fosse, como realidade, mas porque estava virgem como consciencialização dum ‘problema’.” (CASAIS MONTEIRO, 1986, p. 269)

A década de 1930 se mostra um ponto de viragem – nos restringimos aqui ao campo literário – para a intelectualidade convocada, como já mencionamos, a participar da vida política do país tanto à direita quanto à esquerda. Esse chamado traz outro problema aos romancistas expresso na tensão que se configura entre a ficção e o relato documental da realidade. Nem sempre a fatura literária se concretizou de forma bem-sucedida, ficando a meio caminho tanto do romance quanto da reportagem. É exemplar, neste sentido, a nota de abertura do romance *Cacau* de Jorge Amado: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?”²⁴. Esta seria uma manifestação em que o labor estético na fatura literária é relegado a segundo plano em favor da denúncia social; tal perspectiva ganharia força no Brasil em fins da década de 1940 com as diretrizes do realismo socialista, tal como proposto por A. Zhadnov, que teve no próprio Jorge Amado uma das principais figuras, mencione-se entre outros, Alina Paim e Dalcídio Jurandir.²⁵ Em termos comparatistas, percebemos que o mesmo se passou em Portugal com alguns autores do movimento neorrealista português, como por exemplo, Alves Redol autor de *Gaibéus*, marco inicial deste movimento. Deteremo-nos na análise do neorrealismo português e em um dos seus principais escritores – Carlos de Oliveira – no próximo capítulo desta dissertação.

Uma contraface disso pode ser encontrada nos romances de Graciliano Ramos, sobretudo a partir de *São Bernardo*; escrito no início da década de 1930, traz inovações formais e um refinamento estilístico em relação a *Caetés*, conjugado com o desvelamento, por meio da narrativa da vida de Paulo Honório, da forma de ser das classes dominantes agrárias brasileiras. Há aqui a superação de uma tentativa naturalista de retratar a realidade alcançando-se um verdadeiro realismo²⁶, fazendo da literatura

²⁴ *Obras ilustradas de Jorge Amado*, “O país do Carnaval, Suor, Cacau” 1971, p. 121

²⁵ Segundo Dênis de Moraes: “No caso brasileiro, o jdanovismo deslizou como um esqui na neve a partir do segundo semestre de 1947, quando as suas teses penetraram velozmente nos meios de difusão do PCB (...) A revista *Problemas*, subordinada ao Comitê Central, afigurou-se como porta de entrada para os textos de Jdanov (...)” (MORAES, 1994, p. 144).

²⁶ Cf. G. Lukács, “Narrar ou descrever” in G. Lukács, *Marxismo e teoria da literatura*. S. Paulo: Expressão Popular, 2010.

uma forma de conhecimento do mundo dos homens.²⁷ Partilhamos da compreensão de que:

“(...) o romance é depuração da realidade, e não transcrição dela; é o amadurecimento duma experiência, e não a tradução das aspirações que irão formar, quando realizadas, a nova fisionomia duma nação. É, em suma, a experiência sucessiva tornada consciência crítica. A pura atualidade não tem expressão romanesca.” (CASAIS MONTEIRO, 1986, p. 269)

1.2 Graciliano Ramos: um ponto de viragem na cultura literária brasileira

É neste sentido ainda que compreendemos a eleição temática, bem como técnica dos romances de Graciliano Ramos, isto é, para ele a matéria literária é sempre fruto da experiência, ele não escreve sobre aquilo que não vivia, ou ainda, sobre aquilo que não sentia²⁸. No plano formal, as diferentes modalidades de narrador em seus diferentes romances se relacionam com o conteúdo a ser expresso garantindo uma boa realização da fatura.

A pavimentação do caminho para “a consciência do subdesenvolvimento” e, em outra perspectiva, para a possibilidade do “nacional popular” na literatura brasileira, passa pela ênfase no “projeto ideológico” do romance de 30. Graciliano Ramos é figura central neste processo. Ele conjuga em sua escrita a sua experiência, tanto em termos literários quanto práticos, com os vários elementos culturais em ebulição na sua época, é o “autor mais um *radar* do que um *emissor*, já que consideramos criador/sociedade em

²⁷“A obra romanesca de Graciliano Ramos abarca o inteiro processo de formação da sociedade brasileira contemporânea, em suas íntimas e essenciais determinações (...) O destino de seus personagens, seu modo de agir e reagir em face das situações concretas em que se encontram inseridos, são manifestações típicas de toda a realidade brasileira. No “regional”, a Graciliano interessa apenas o que é comum a toda a sociedade brasileira, o que é “universal” (...) a universalidade de Graciliano é uma universalidade concreta, que se alimenta e vive da singularidade, da temporalidade social e histórica. O que lhe interessa não é a exemplificação, através da literatura, de teses e concepções apriorísticas; é a narração do destino de homens concretos, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta.” (COUTINHO, 2011, p. 141)

²⁸Duas passagens das memórias de Ricardo Ramos em torno de Graciliano são significativas neste sentido, a primeira a propósito da relação de Graciliano com o Rio de Janeiro: “(...) A partir dali, ou de um *Vidas secas*, escrito nos primeiros tempos de Rio, ele foi principalmente memorialista. É certo que tentou a ficção de longo curso, ambientando-a na antiga Livraria José Olympio, voltada para a vida literária carioca. Mas o projeto se interrompeu logo nos capítulos iniciais. A quem perguntava que fim tinha levado o livro, mais de uma vez o ouvi explicar-se: – Eu não sentia aquilo”. A outra a propósito do realismo socialista: “(...) Acredita que a sua formação pequeno-burguesa impede uma compreensão justa, do ponto de vista stalinista, de um realismo socialista. Porque o que ele sabe é descrever a sua gente, o que ele sabe é descrever a sua terra. ‘Minhas personagens não são seres idealizados, e sim homens que eu conheci. (...)’.” (RAMOS, Ricardo, 2011, p. 133 e 182)

indissolúvel unidade na escrita, efetivada pela práxis do sujeito” (ABDALA, 1981, p. 8).²⁹

Neste sentido, por conta de seu lócus enunciativo e de sua perspectiva social/intelectual, Graciliano – entre outros romancistas de 30 – propicia por meio de sua obra, um conhecimento da realidade brasileira ainda “desconhecida” expressa sob novas formas artísticas que são sempre “forma concreta de um conteúdo concreto” (COUTINHO, 1967, p. 111). Neste sentido, é possível pensarmos sua produção literária, cuja temática está intrinsecamente vinculada a um conhecimento da realidade brasileira; mas cujo trabalho na forma estética incorpora o que de mais elaborado se havia produzido no campo da composição literária. Em Graciliano surge em uma conjunção entre as tradições literárias internacionais, sobretudo a europeia e a norte-americana – os romances franceses do século XIX, o romance português, principalmente de Eça de Queirós, os romancistas sociais norte americanos –, e a brasileira. Nosso autor, em sua perspectiva empenhada, recupera e incorpora em sua obra o melhor da literatura brasileira, dando continuidade à linhagem de, por exemplo, Manuel Antonio de Almeida, Machado de Assis, Euclides da Cunha entre outros, se valendo das possibilidades estéticas e de linguagem conquistadas com a fase heroica do modernismo. Vejamos, por exemplo, *São Bernardo*, cujo protagonista é um ser genuinamente brasileiro, cerrado por suas cercas em seu “pequeno mundo” – com características próprias provenientes da formação social brasileira – que remonta em boa medida ao herói problemático balzaquiano, ao mesmo tempo em que Madalena busca sua realização através da abertura para a comunidade, retomando uma linhagem de herói problemático inaugurada por Dostoiévski³⁰; ainda pode-se mencionar toda a estrutura de *Caetés*, marcadamente inspirado pela prosa de Eça de Queirós, segundo Candido, que traz marcas de uma forma naturalista de composição, ainda que contenha traços estilísticos que superam o naturalismo mas que se expressarão com mais vigor

²⁹Balzac no prefácio a sua *Comédia Humana* diz o seguinte: “A sociedade francesa ia ser o historiador, eu nada mais que seu secretário”. H. de Balzac, *A comédia humana*. Porto Alegre: Globo, I, 1946, p. 14.

³⁰A necessária tragédia do individualismo burguês determina, em *São Bernardo* e em *Angústia*, a recriação da estrutura própria de Balzac e Stendhal, com o ‘herói problemático’ que busca a realização humana a partir da sua individualidade, sendo derrotado no combate com o mundo alienado e prosaico, mas tomando consciência, no final, da inutilidade de seus esforços (...) A crise do individualismo, a luta por encontrar um sentido transindividual para a vida (...) encarna-se no tipo de “herói problemático” representado por Madalena, o qual busca um valor comunitário, mas que, dada a inexistência objetiva da comunidade e o caráter solitário da busca, é impotente em face da realidade e fracassa igualmente (este tipo de herói surge, no romance moderno, com *O idiota* de Dostoiévski” (COUTINHO, 2011, p. 184)

em suas obras subsequentes³¹; *Angústia* e *Vidas secas* também expressam esse duplo movimento de aprofundamento na realidade brasileira e abertura para a cultura universal, o primeiro incorporando técnicas narrativas próprias das vanguardas estéticas europeias, sobretudo as francesas, e o segundo operando uma adesão do narrador à perspectiva da personagem³².

Neste sentido, a obra de Graciliano Ramos figura como um momento síntese – extremo, típico – da superação da dependência cultural brasileira, da afirmação da autonomia da literatura brasileira, uma vez que ele se apropria de elementos literário-culturais estrangeiros e nacionais – até então marcados por elitismo – na sua práxis literária como forma de reflexão sobre a realidade social e cultural brasileira não mais de uma perspectiva das classes dominantes, mas sob um ângulo que busca desnaturalizar a ordem estabelecida.

Para Adolfo Casais Monteiro a autonomia da literatura brasileira

“não está essencialmente em falar brasileiromente de temas brasileiros, mas na *elevação destes à universalidade, graças ao talento individual de cada escritor e à sua coincidência com uma experiência, uma realidade capaz de lhes dar o alimento verídico necessário à maturação estética dum surto romanesco.*” (1986, p. 269. Grifos nossos).

Tal afirmação corrobora o ponto de vista de Antonio Candido:

“Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos

³¹ “A atmosfera geral do livro se liga também à lição pós-naturalista, voltada para o registro dos aspectos mais banais e intencionalmente anti-heróicos do cotidiano e com certo pudor de engatilhar os dramas convulsos de que tanto gostavam os fogosos naturalistas da primeira geração (...) A intenção do autor parece ter sido horizontalizar ao máximo a vida das personagens, as relações que mantêm uns com os outros. Exceto o narrador, João Valério, os demais são delineados por meio de aspectos exteriores, através dos quais vão se revelando progressivamente (...) E assim, vemos, de que modo a minúcia descritiva do Naturalismo colide neste livro com uma qualidade que se tornará clara nas obras posteriores: a discrição e a tendência à elipse psicológica, cujo correlativo formal são a contenção e a síntese do estilo (...) À técnica, praticada segundo molde queirosiano, junta-se algo próprio a Graciliano: a preocupação ininterrupta com o caso individual, com o ângulo do indivíduo singular, que é – e será – o seu modo de encarar a realidade.” (CANDIDO, 2006, p. 19-20, 23)

³² “*Vidas secas* apresenta-nos uma perfeita associação entre os indicadores de terceira e primeira pessoas. O narrador, embora possa ter certa liberdade no discurso desenvolvido numa perspectiva exterior à personagem, limita-se, não obstante, dialogicamente, à perspectiva interior das personagens, nos capítulos dedicados a cada uma delas. A linguagem, objetiva, seca, direta, aparece adequada ao meio natural, como as personagens (...) As palavras, quando na perspectiva das personagens, surgem igualmente como produto desse meio natural, diretamente, com pouca elaboração social, aproximando-se da onomatopeia. Aproximam-se, assim, do ruído, com poder comunicativo reduzido, necessitando da mímica para poderem significar algo par ao ouvinte. Mas o narrador não a apresenta e sim o seu discurso onisciente, que procura se restringir à perspectiva das personagens (...) O discurso direto é incorporado pelo indireto livre (...) Constitui um procedimento estilístico que rompe com o discurso do narrador e possibilita ao leitor a atribuição das interrogativas à perspectiva da personagem...” (ABDALA, 1981, p. 42-43)

nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas (...)” (CANDIDO, 2006a, p. 184).

Cabe ressaltarmos que essa causalidade interna pode vir tanto pela afirmação quanto pela negação do que lhe antecede. Neste sentido, é interessante pensar, os pontos de diferenciação entre a obra do autor de *São Bernardo*, e os traços que marcaram a fase heroica do modernismo em dois aspectos: a) a necessidade de se conhecer a realidade brasileira não mais em seu aspecto mítico ou folclórico e em sua superficialidade, como, por exemplo, *Macunaíma*, que nasce como o anti-herói com características imputadas ao Brasil, e que percorre em um pequeno intervalo de tempo, todo o território brasileiro;³³ b) na questão da linguagem marcada em boa medida pela aproximação com a oralidade popular, em contraposição às elaborações “artificiais” dos primeiros modernistas. Entretanto, deve-se ter em conta também que a aceitação de sua linguagem – seca e concisa – só foi possível por ter sido precedida pela destruição operada pelos modernistas em uma “libertação extraordinária dos meios expressivos”.

Deve-se ressaltar também a ruptura, iniciada na fase heroica e aprofundada no romance de 30, que se operou no plano da linguagem. Em contraposição a um aristocratismo, abre-se primeiro a valorização da língua nacional, da língua portuguesa em sua variante brasileira, passando num segundo momento a uma adesão da oralidade popular.³⁴ Não há, em nenhuma destas formas de linguagem uma neutralidade política; a adesão à oralidade se vincula estreitamente à posição político-ideológica assumida pelos escritores. Nos primeiros anos do modernismo, quando ele ainda não “transbordava os quadros da burguesia” se mantinha o distanciamento entre o intelectual e o povo; a partir do romance de 1930, quando o “projeto modernista transborda os quadros da burguesia” (LAFETÁ, 2000) – tanto à esquerda quanto à direita – há a possibilidade de uma aproximação da intelectualidade com o povo, sobretudo pelos escritores de esquerda, que se, em boa medida, avança num movimento de “*oposição democrática*, no plano da cultura, às várias configurações concretas

³³“(…) O modernismo, naturalmente, no seu afã de desprovincianizar-se e alçar-se ao patamar das vanguardas europeias, apesar de todo o seu nacionalismo renegara o regionalismo e o decretara de má qualidade estética, bem como inteiramente equivocado quanto aos propósitos de dar a conhecer o Brasil. O melhor exemplo é *Macunaíma* (...) deliberadamente confunde as diferentes regiões e aquilo que as caracteriza, praticando aquilo que chamava de ‘desgeograficação’ (...)” (GALVÃO, 2000, p. 50)

³⁴“(…) a língua em que escrevem, a qual se revela em oposição, sobretudo, à linguagem ‘acadêmica’, aportuguesada ou afrancesada, e mesmo ao ‘brasileiro’ artificial do Modernismo.” (CASAIS MONTEIRO, 1986, p. 270).

assumidas pela ideologia do ‘prussianismo’ ao longo da evolução brasileira” (COUTINHO, 2011, p.53), ele não garante a qualidade literária.

No entanto, como já visto anteriormente, os romances nordestinos de 30 não constituíam um conjunto homogêneo, em termos de qualidade literária, na verdade as faturas se concretizavam em diferentes graus de trabalho estilístico. A ênfase ideológica, em boa medida relega a segundo plano as inovações e avanços formais conquistados pela ruptura proposta na primeira fase modernista, neste sentido é fecundo o juízo de Graciliano Ramos:

“Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído. Foi aí que de vários pontos surgiram desconhecidos que se afastavam dos preceitos rudimentares da nobre arte da escrita e, embrenhando-se pela sociologia e pela economia, lançavam no mercado, em horrorosas edições provincianas, romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos.” (RAMOS, 1987, p. 114)

Esta observação é verdadeira para parte dos romances desta época – e não só dela – entretanto não pode ser generalizada, pois ele mesmo aponta, no desenrolar do texto citado, autores que condensam a expressão da realidade em uma bem sucedida fatura literária. A sua própria obra seria um dos mais destacados exemplos de um refinado trabalho estilístico buscando uma estreita relação entre forma e conteúdo

“ (...) Graciliano é, de entre todos os seus contemporâneos, o mais puro estilista (...) exige de si a perfeita adequação da palavra à sua ‘visão’, que é uma visão de golpes profundos e incisivos no âmago das criaturas, só possível pela eliminação do estilo derramado (...) o poder da expressão romanesca está na razão direta do rigor no uso da língua pela supressão dos clichês e de toda a espécie de redundâncias.” (CASAIS MONTEIRO, 1986, p. 273)

Na esteira de Benjamin Abdala Júnior, consideramos a codificação estilística de Graciliano – e também a de Carlos de Oliveira, do qual trataremos no capítulo seguinte – elemento determinante em sua práxis literária que narra o desenvolvimento de personagens em uma constante tensão entre o cotidiano e a suspensão dele, entre a ação e a reflexão, para descortinar na dinâmica deste próprio desenvolvimento traços da realidade. Essa codificação solicita o leitor a descodificá-la, se utilizando para tal de manutenções e rupturas dentro do padrão de expectativa deste, criando assim uma relação entre a matéria do escritor, a realidade (objetividade), o trabalho artístico e estilístico (subjetividade) e o leitor.

A codificação estilística de cada um dos fatores da comunicação mostrou-nos uma escrita dinâmica. Não se trata apenas de representar a realidade, mas também, e correlativamente, de buscar uma ativação do processo comunicativo, seja pelo concurso eficaz do sujeito emissor, seja pela dinâmica da descodificação do sujeito receptor (...) Todos os fatores da comunicação, concorrem assim para provocar, pelos procedimentos estilísticos, um maior esforço interpretativo do leitor. (ABDALA, 1981, p. 116-117).

Contudo, é necessária a clareza de que esta solicitação do romance depende da conjunção dos fatores autor, obra e leitor para se alcançar o efeito interpretativo, reflexivo desejado; parece-nos que Graciliano era consciente de tal dificuldade, sobretudo no que toca ao leitor, que varia de acordo com a classe social, com seu repertório cultural, com a região e a época em que vive. Esta dificuldade, para nos termos ao Brasil, se vincula diretamente às condições da formação social brasileira e se configura como uma das faces do prussianismo brasileiro, diretamente relacionado com a ornamentalidade da cultura no Brasil, para nos valermos de categorias de Carlos Nelson Coutinho. A superação desta situação – o estabelecimento de uma efetiva comunicação com o leitor – não depende apenas do autor ou mesmo da obra, mas, sobretudo, da dinâmica social; em um país marcado por um aristocratismo cultural, de ranço escravista, esta relação se torna ainda mais problemática.

Reafirmamos, aqui, a estreita relação entre a obra de Graciliano e a realidade brasileira em diversos aspectos. Dois importantes críticos ressaltam a questão do isolamento presente em sua obra, decorrente ou próprio das especificidades da formação social brasileira.³⁵ Esse isolamento corresponde também ao distanciamento e impossibilidade de comunicação entre a intelectualidade e o povo, expressão da marcada segmentação de classe tal como conformada no Brasil, em que uma classe dominante autocrática nutre uma tara elitista pela cultura (sobretudo a letrada), esta compreendida como privilégio de classe, e a nega ao conjunto dos trabalhadores. Segundo Garbuglio:

“No seu conjunto, a obra de Graciliano Ramos deixa perceber a presença de um universo regido pelo princípio da separação e do isolamento, que afeta a economia geral do meio e lhe determina a própria forma de composição. *Uma força estruturante poderosa se impõe desde tempos remotos e torna as pessoas vítimas de uma prática que seguem sem pôr em*

³⁵ cf. José Carlos Garbuglio, “Graciliano Ramos: a tradição do isolamento” in: GARBUGLIO, J. C., BOSI, A., FACIOLI, V. *Graciliano Ramos*, São Paulo: Ática, 1987; Carlos Nelson Coutinho, “Graciliano Ramos”, *op cit*.

dúvida, nem jamais interrogá-la. É sobre essa prática que se assentam as bases em que Graciliano articula as relações das personagens, enquanto a obra, apreendendo a continuidade do sistema, sugere a ideia de que qualquer alteração do esquema passa necessariamente por sua ruptura. Como a par dessa característica existe também um forte anseio de solidariedade, que não chega a realizar-se, talvez haja entre ambos uma causalidade que o exame mais atento da obra pode revelar.” (1987, p. 366. Grifos nossos)

Assim, a obra de Graciliano para além de estar imbuída desta tradição, ela a questiona tanto no plano do conteúdo quanto na codificação estilística.³⁶ *São Bernardo* é exemplar em ambos os aspectos, pois a reflexão/escrita, empreendida por Paulo Honório, em torno de sua vida se constitui em uma autocrítica de sua obstinação para conquistar os seus objetivos; bem como o suicídio de Madalena que expressa a impossibilidade – dentro de estruturas sociais capitalistas, ao mesmo tempo arcaicas e modernas – a abertura para comunidade (COUTINHO, 2011). No plano formal, a sua preocupação em se utilizar de uma linguagem brasileira mais próxima ao povo, expressa a posição de Graciliano através da pena de Paulo Honório – quando critica a escrita “pernóstica” de Gondim, no início do Romance, quanto pelo próprio escritor em carta, de 1º de novembro de 1932, a Heloisa Ramos:

“(…) O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que a aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem (...)” (RAMOS, 1992, p. 134).

A partir disso, é possível considerar que a preocupação de Graciliano com a linguagem se vinculava a essa problemática da segmentação de classe, neste sentido é precisa a observação de José Carlos Garbuglio, a propósito de *São Bernardo*: “Descobrir aquela linguagem significava descobrir o homem que se expressava nela,

³⁶ “O processo de organização do real textual em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira faz-se, como pode ser depreendido do capítulo anterior, segundo a concepção de práxis social. Não o praticismo entendido como atividade oposta à teoria, mas como um momento onde o ‘operar’, o ‘fazer’, somam-se ao ‘existir’, um processo ativo, dinâmico (subjetivo e objetivo), onde o sujeito da enunciação procura superar a sua própria subjetividade, para conhecer o real em sua essência. Dessa forma, os ficcionistas, através da prática da escrita em cada romance, ou ainda nas revisões (Carlos de Oliveira) direcionam a mensagem para o referente, através de procedimentos estilísticos que visam a captar, na singularidade de cada situação narrativa, o processo dinâmico de desenvolvimento da própria realidade” (ABDALA, 1981, p. 50-51)

assim como aceitar-lhe as formas de criação validando-lhe a capacidade artística e produto de seu trabalho.” (GARBUGLIO, 1987, p. 373.).

1.2.1 A consciência literária do problema

A consciência de Graciliano em torno deste problema, bem como a relação entre a produção literária e a dinâmica social, pode ser vista em uma das poucas entrevistas que concedeu ao longo de sua vida, bem como em algumas de suas crônicas ou ensaios. Em maio/junho de 1944, publica-se na revista *Renovação*, no Rio de Janeiro, uma longa entrevista do escritor alagoano a Newton Rodrigues, em que podemos perceber essa consciência. A transcrição de vários trechos desta entrevista nos traz elementos que demonstram sua concepção geral de literatura, e sobre as várias barreiras interpostas entre o escritor, intelectual e o povo que ele buscou superar, nem sempre com sucesso. Eis seus juízos sobre a “existência de escritores populares no Brasil:

“– Não acredito não. Acho que as massas, as camadas populares, não foram atingidas e que nossos escritores só alcançaram o pequeno-burguês. Por quê? Porque a massa é muito nebulosa, é difícil interpretá-la, saber de que ela gosta. Além disso, os escritores, se não são classe, estão em uma classe, que não é, evidentemente, a operária. E do mesmo jeito que não puderam penetrar no povo, não podem dizer o motivo pelo qual não conseguiram isso. Somente um inquérito entre o próprio povo poderia dizer dos motivos, e eis aí ótimo tema para uma investigação. Talvez seja isso mesmo: talvez porque um escritor não sente os problemas como o povo, este não o deixe penetrar nele. (MORAES, 2012, p. 351)

Segue ainda a propósito do que alcança essa nebulosa massa:

“– Nas massas iletradas, o romantismo é de mais fácil êxito. Mas o que vigora mesmo é o folhetim, que a massa vai aceitando como entorpecente (...) o que se lê entre a massa é o folhetim (...) O que parece é que a força romântica de uma obra tem influência sobre o povo. Às massas iletrada o romantismo é mais fácil, e Jorge Amado talvez as tenha tocado porque é principalmente um romântico.” (MORAES, 2012, p. 352)

Também devemos ressaltar os seus juízos sobre a relação entre romance e a sociedade:

“– Qualquer romance é social. Mesmo a literatura “torre de marfim” é trabalho social, porque só o fato de procurar afastar os outros dos problemas é luta social (...) Não há arte fora da vida, não acredito em romance estratosférico. (...) O escritor está dentro de tudo que se passa, e se ele está assim, como poderia esquivar-se de influências [dos problemas sociais de então]

(...)

– *E o livro que o senhor está escrevendo?*

– É de memória. Memórias da infância e só até catorze anos (...)
É claro também que vou procurar retratar a época, pois um livro de memórias não exclui essa possibilidade e até a pede.”
(MORAES, 2012, p. 353, 355, 356).

Por fim, ressaltamos duas outras passagens em que parecem se configurar não apenas uma consciência literária, mas um *projeto literário* em que está embutida a possibilidade da literatura propiciar um conhecimento da realidade, não de forma apenas objetiva, mas com marcas autorais, subjetivas:

“ (...) Um escritor pode escrever para a massa e o operário nem o ler. Eu já tentei isso quando escrevi *São Bernardo*, mas o povo não leu *São Bernardo* e continuo sem saber por quê.

(...)

“– Não há limitações para os dramas íntimos. A vida de um pode retratar tudo, um problema inteiro. Mesmo a miséria tem que ser vista segundo o temperamento de cada um. Essa ‘miséria em si’ não pode surgir num romance diretamente, mas apenas através do homem que a sofreu e a interpretou.”
(MORAES, 2012, p. 353)

Ainda neste sentido, Graciliano, em contraposição a certa crítica da época que imputava as diferentes abordagens temáticas dos romances da década de 1930 – se voltadas apenas para os devaneios interiores de personagens, ou se compreendendo os dramas íntimos em um contexto social – a questões regionais, identifica essa diferenciação com essa necessidade de se desvelar a realidade brasileira:

“O que há é que algumas pessoas gostam de escrever sobre coisas que existem na realidade, outras preferem tratar de fatos existentes na imaginação. (...) Os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera. Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhados que o leitor comum não entende. Põem essas almas longe da terra, soltas no espaço. Um espiritismo literário excelente como tapeação. Não admitem as dores ordinárias, que sentimos por as encontrarmos em toda a parte, em nós e fora de nós. A miséria é incômoda.” (RAMOS, 2005, p. 192)

É patente a estreita vinculação entre a realidade brasileira e a obra de Graciliano Ramos. Aquela aparece não apenas como cenário para as narrativas se desenrolarem; os personagens, bem como seus dramas, são próprios desta realidade, aqui marcadamente nordestina, com seus traços sociais, culturais, políticos e econômicos próprios. A grandiosidade de nosso autor reside no fato de elevar estas particularidades a uma

perspectiva mais geral que traz a possibilidade de o drama vivido por um proprietário rural no interior de Alagoas efetivar comunicação com leitores de outras épocas e de outros lugares, pois ao narrar a vida deste homem estão implicadas questões que dizem respeito, tanto no plano objetivo quanto subjetivo, aos seres humanos vivendo em uma sociedade de classe.

No que toca à construção da obra literária, Graciliano, no seu artigo “Fator econômico no romance brasileiro” de julho 1945, trata de como, para retomar a categorização de Antonio Candido, “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*.” (CANDIDO, 2000a, p. 4). É neste sentido que ele nota nos romances da década de 1940 a ausência da situação econômica dos personagens, para ele os autores “(...) fizeram uma construção de cima para baixo, ocuparam-se de questões sociais e questões políticas, sem notar que elas dependiam de outras mais profundas, que não podiam deixar de ser examinadas.” (RAMOS, 2005, p. 362). Cabe ressaltar que não há, aqui, uma compreensão mecânica afeita, sobretudo, ao realismo socialista, tal como o propunha Zhadnov, da literatura figurar apenas como documento de denúncia das más condições de vida dos trabalhadores sob o capitalismo. Há, sim, uma perspectiva de, através da arte, se desvelar as relações sociais estabelecidas na sociedade como um todo, entre diferentes seres, entre diferentes classes sociais que implicam dramas, tragédias e sucessos pessoais e coletivos. Ele busca, sobretudo, as relações estabelecidas entre as diferentes classes.

A construção dos romances de Graciliano Ramos pode ser analisada a partir dessa perspectiva, na qual a construção e o desenvolvimento dos personagens (seus dramas psicológicos e sociais) estão estreitamente vinculados aos meios de sobrevivência – à economia – de cada um deles. Neste sentido, é impossível conceber Paulo Honório se não enquanto proprietário rural aos moldes coronelescos do nordeste brasileiro; a angústia vivida por Luis da Silva se relaciona, em boa medida, a sua condição de trabalho; a errância da família de Fabiano não é menos decorrente da situação econômica proveniente da estrutura fundiária brasileira – altamente concentrada – que muito mais que o fenômeno climático da seca mantém os sertanejos na miséria; até mesmo em *Caetés*, de traços ainda naturalistas, o trabalho que garante a sobrevivência de João Valério é parte fundamental para o desenrolar do romance.

Graciliano formula teoricamente sobre a sua prática; os aspectos literários por ele observados neste artigo podem ser encontrados na sua obra. Mais interessante ainda é o fato dele, ao vincular a questão econômica com o desenvolvimento psicológico dos personagens, recuperar a compreensão de uma totalidade social, no sentido que não é possível compreender um personagem (ser humano) sem compreendê-lo dentro da estrutura social em que está inserido, é exemplar, neste sentido, a imagem que Paulo Honório³⁷ tem de si:

“O que estou é velho. Cinquenta anos pelo S. Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada.”

(...)

“Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além. Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo.

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades ruins” (RAMOS, 1976, p. 165, 170)

Graciliano se aprofunda ainda mais ao buscar retratar em seus romances o conflito entre as classes sociais não em batalhas épicas, mas no cotidiano, na prática diária com seus desdobramentos – ainda que os personagens estejam colocados situações históricas extremas sobre as quais eles devem agir expressando a potencialidade e os limites próprios tanto de sua personalidade quanto de sua época o que nos permite percebê-los de forma típica com uma delineada fisionomia intelectual – , por assim dizer, subjetivos das personagens; busca, assim, a humanidade, compreendendo-os não como seres prontos e frutos do mistério, mas com uma história determinada que os levou até onde chegaram. Cabe ressaltar que tal teorização ocorre em 1945 – no marco daquilo que Luís Bueno caracteriza como decadência do romance proletário e ascensão do romance intimista (BUENO, 2006) –, quando ele já passou, nos termos de Antonio Candido, da ficção para a confissão, pois publicara o seu último romance em 1937 (*Vidas secas*).

³⁷“É um verdadeiro homem de propriedade... Daí resultam uma ética, uma estética e até uma metafísica. De fato não é à toa que um homem transforma o ganho em verdadeira ascese, em questão definitiva de vida ou morte (...) O próximo lhe interessa na medida em que está ligado aos seus negócios (...)” (CANDIDO, 2006, p. 33-34)

Outra preocupação constante de Graciliano era justamente o fato de os personagens “falarem por si”, isto é, não serem meras reproduções de ideias do autor em descompasso com o ambiente econômico social e político do romance. Neste sentido, é lapidar a questão que levanta:

“Com certeza os nossos autores dirão que não desejam ser fotógrafos, não têm o intuito de reproduzir com fidelidade o que se passa na vida. Mas então por que põem nomes de gente nas suas ideias, por que as vestem, fazem que elas andem e falem, tenham alegrias e dores?” (RAMOS, 2005, p. 366).

Vale lembrar que esta preocupação é recorrente ao longo da história da literatura; G. Lukács aborda esta temática ao tratar da fisionomia intelectual dos personagens:

“Mas não se trata, simplesmente, de colocar pensamentos profundos na boca dos heróis do romance, já que os mais inteligentes diálogos não podem suprir a ausência da fisionomia intelectual. Já Diderot denunciara a falta de conteúdo destas tentativas, fazendo com que um dos personagens de *Brinquedos indiscretos* dissesse: ‘Meus senhores, em vez de dar espírito ao vosso personagem em todas as ocasiões, colocai-o numa situação que lhe dê espírito’”. (LUKÁCS, 2010, p. 207)

Recordemos ainda o debate entre K. Marx, F. Engels e F. Lassalle em torno da construção das personagens, quando os dois primeiros sugerem em crítica ao drama Franz voz Sickingen, deste último que ele deveria shakespearizar mais suas personagens.³⁸ A grandeza e a riqueza dos personagens provêm não das ideias que os autores embutem ali, mas sim da complexidade que as compõe, sendo ao mesmo tempo seres de seu tempo e de seu espaço, mas com marcadas possibilidades de ação.

Esta perspectiva de abarcar a humanidade completa dos seus personagens está também estreitamente vinculada a realidade nacional. Graciliano compreende aqui a mediação que existe entre o singular e o genérico, retoma aquilo que Tolstoi outrora dissera: “Se queres ser universal, canta a tua aldeia”. Este aspecto não pode ser desvinculado do anteriormente mencionado, pois a constituição subjetiva/psicológica de um determinado personagem se relaciona diretamente com as condições sociais e históricas de seu meio de vida. Neste sentido, personagens como Paulo Honório,

³⁸“ (...) Então, terias podido fazer com que teus personagens expressassem as ideias mais modernas sob sua forma mais ingênua, ao passo que, como o fizeste, a ideia fundamental da tua obra, além da liberdade religiosa, tornou-se a *unidade* nacional. Tu te verias obrigado, querendo ou não, a *shakespearizar* muito mais o teu drama – e considero atualmente o teu defeito mais grave o ter escrito à moda de Schiller, transformando os indivíduos em simples portadores do espírito da época (...)” (MARX, K., 2012, p. 74-75).

Madalena, Luis da Silva, Julião Tavares, Fabiano, Sinha Vitória não poderiam existir se não no Brasil do primeiro terço do século XX; da mesma forma que Mariano Paulo, Hilário, Lobisomen são próprios da Gândara portuguesa ou como os Sorel, Rumbempré, Goriot, Rastignac, Lievin, Vronski, Anna Karenina são, respectivamente, próprios da França de meados do século XIX e da Rússia tsarista. Entretanto, todos eles contêm em si aspectos que, em termos de humanidade, ultrapassam esta contingência histórica, e nos trazem não apenas o conhecimento de aspectos das realidades em que vivem, mas, sobretudo das relações sociais estabelecidas entre eles própria do mundo dos homens.

Ao narrar o destino de personagens com marcada fisionomia intelectual (individualidade), Graciliano os compreende dentro de uma estrutura social dividida em classes, neste sentido ele incorpora – torna interno – na práxis dos personagens vários aspectos próprios da classe e da dinâmica social em que estão inseridos, levando a cabo a potencialidade da arte em dois aspectos: a) como forma antropomorfizadora do conhecimento; b) possibilidade de humanização. Nesse sentido, afirmamos com Carlos Nelson Coutinho:

“Nessa fusão de indivíduo e classe, reside um dos pontos mais altos do realismo de Graciliano. *Seus personagens são sempre tipos autênticos precisamente na medida em que expressam em suas ações o máximo de possibilidades contidas nas classes sociais a que pertencem.* A obra de Graciliano, em sua totalidade, apresenta-nos um painel desses diferentes “heróis problemáticos”, ou seja, uma representação literária das diversas atitudes típicas das classes sociais brasileiras (com exceção do proletariado) em face do ‘mundo alienado’” (COUTINHO, 2011, p. 147)

Ainda neste aspecto, podemos retomar e aprofundar o caráter empenhado da literatura brasileira. Como já mencionado, na década de 1930 este empenho transborda os quadros da burguesia e abre possibilidades para se avançar no questionamento da ordem estabelecida em que o homem vem em segundo plano em relação à mercadoria, à propriedade. Volta à baila a tensão sempre presente entre uma bem sucedida fatura literária e a documentação da realidade. Para nós, a obra de Graciliano Ramos não resvala para o documento, tanto a sua obra de ficção quanto de confissão primam pela dinâmica própria da obra literária. No que toca aos romances e a relação com a realidade, partilhamos da compreensão do crítico baiano:

“A relação entre a estrutura romanesca e a realidade [é] uma relação dialética mediatizada por uma visão do mundo. Esta visão não é jamais, no caso da verdadeira arte, uma visão puramente individual (...). O conteúdo mais geral da visão do

mundo que se expressa de modo *sensível* (não conceitual) nas obras de arte realistas é o *humanismo*: a defesa da *humanitas* – da integridade e da unidade do homem – contra a alienação e a mutilação do indivíduo e da comunidade autêntica. No caso concreto do romance, este humanismo expressa-se, sobretudo, salvo raras exceções, em sua forma *negativa*: na crítica radical dos fundamentos de um mundo alienado (...)” (COUTINHO, 2011, p. 185)

A crítica deste mundo alienado assume diferentes contornos ao longo da obra romanesca de Graciliano. Em suas narrativas, acompanhamos o drama dos personagens em diferentes contextos sociais que expressam diferentes faces do capitalismo brasileiro. É de se notar que para cada uma delas ele elege, incorpora uma nova técnica narrativa. Já no seu primeiro romance, *Caetés*, é possível perceber, mesmo que timidamente, uma crítica ao mundo provinciano, bem como a hipocrisia que lhe é própria. Sob o impacto da obra de Eça de Queirós – seja pelas cenas em que ocorrem jantares em torno dos quais se desenrolam diálogos reveladores dos sentimentos das personagens e da trama em que estão envolvidos, seja pela técnica do *Roman en abyme* (romance dentro do romance) –, conjugado com elementos do naturalismo francês, ele descreve a pasmaceira da província de Palmeira dos Índios sob o ponto de vista de um cidadão médio envolvido em um romance (ou paixão) proibida com a esposa de seu patrão. Este caráter naturalista de *Caetés* faz com que ele, se tomado em comparação com os outros romances de Graciliano, se distancie bastante no que toca à elaboração formal e estilística, para Antonio Candido: “(...) foi um preâmbulo a superar; foi o exercício mediante o qual liquidou as raízes pós-naturalistas e se libertou para as obras-primas” (CANDIDO, 2006, p. 31). Para Carlos Nelson Coutinho:

“O universo desse romance não ultrapassa a representação da superfície da realidade; trata-se de uma crônica, do relato quase jornalístico de uma cidade do interior nordestino (...) parcelas da realidade, isoladas do conjunto estão reproduzidas em *Caetés*; não, porém, o movimento da totalidade do real, único conteúdo que pode permitir ao escritor a construção de uma forma épica verdadeiramente artística.” (COUTINHO, 2011, p. 149)

Concordamos em parte com ambos os juízos anteriores, com a ressalva de que partindo da compreensão do que chamamos anteriormente da consciência de *projeto literário* nutrido por Graciliano, se nos parece que a eleição da forma naturalista é perfeitamente condizente com o conteúdo a ser expresso. Em uma realidade de província, marcada pela pasmaceira onde figuram “(...) tabeliães e farmacêuticos

intrigantes, politiqueiros e jornalistas de cidadezinha, padres e médicos, vencidos da vida, velhas bisbilhoteiras, moças dissimuladas.” (CANDIDO, 2006, p. 20) não seria possível encontrar personagens com uma delineada e profunda fisionomia intelectual tecendo reflexões em torno de sua condição. Neste sentido, além de um exercício que o preparou para as obras posteriores – algo inegável tal como afirma Antonio Candido –, vemos no naturalismo de *Caetés* a concretização literária da harmonia entre forma e conteúdo. Este aspecto apenas se aprofundará nas obras posteriores de Graciliano.

São vários os aspectos que possibilitam um salto de qualidade na produção literária de nosso autor, segundo Carlos Nelson Coutinho:

Entre *Caetés* e *São Bernardo*, situa-se a Revolução de 1930: apesar de suas notórias limitações, de seu caráter de transformação ‘pelo alto’, ela permitiu perceber com mais precisão as forças sociais em choque na realidade brasileira (...) Em estreita ligação com esses movimentos de renovação, Graciliano passa a ter uma ação efetiva na vida social. (...) Essa passagem da *observação à participação*, ao que nos parece, é o aspecto pessoal – socialmente determinado – do processo que conduz Graciliano do naturalismo pessimista ao realismo crítico e humanista.” (COUTINHO, 2011, p. 153-154)³⁹

Neste sentido, há entre *Caetés* e *São Bernardo* também um deslocamento temático: do ambiente provinciano de Palmeira dos Índios, para a construção de uma grande propriedade rural em um Brasil que vivia a introdução das relações capitalistas no campo; é isto, aliás, que possibilita a narração do destino de Paulo Honório, caso raro de ascensão social: de trabalhador alugado a grande proprietário. A partir deste romance, em que Graciliano assume a defesa da *humanitas*, nos termos de Carlos Nelson Coutinho, há uma elevação em sua obra da particularidade para esfera mais geral, no sentido de que ao narrar os destinos de Paulo Honório, Madalena, Luís da Silva, Fabiano, Sinhá Vitória ele trata não apenas da contingência regional de cada um

³⁹ Florestan Fernandes caracteriza o rearranjo das forças dominantes na revolução de 1930 da seguinte forma: “Depois da Abolição, a oligarquia não dispunha de base material e política para manter o padrão de hegemonia elaborado no decorrer do Império. Para fortalecer-se, ela tinha de renovar-se, recompondo aquele padrão de dominação segundo as injunções da ordem social emergente e em expansão. Os conflitos que surgiram, a partir de certos setores radicais das ‘classes médias’ (dos quais o tenentismo é uma forte expressão, embora a pressão civil – relacionada com o sufrágio, os procedimentos eleitorais e a renovação da política econômica – possuisse significado análogo), e a partir de setores insatisfeitos da grande burguesia (os industriais de São Paulo e do Rio são comumente lembrados, mas não se deveria esquecer a pressão que provinha das oligarquias ‘tradicionais’ dos estados em relativa ou franca estagnação econômica), se acabaram com a monopolização do poder pela ‘velha oligarquia, também deram a esta (e a seus novos rebentos) a oportunidade de que precisavam para a restauração de sua influência econômica, social e política (...) tornou os interesses especificamente oligárquicos menos visíveis e mais flexíveis, favorecendo um rápido deslocamento do poder decisivo da oligarquia ‘tradicional’ para a ‘moderna’ (...)” (FERNANDES, 2006, p. 245)

dos personagens, mas de questões que dizem respeito à realidade brasileira e também à luta contra o mundo alienado.

Juntamente com este deslocamento temático Graciliano encontra novas codificações estilísticas que lhe permitem a construção de uma obra literária passível não só de propiciar um conhecimento artístico da realidade, mas também de incitar no leitor, através da solicitação interpretativa, elementos de reflexão sobre ela. É neste sentido que ressaltamos a complexa estrutura narrativa de *São Bernardo* e *Angústia* – construída em torno de personagens narradores/escritores – seja com relação aos fluxos temporais, à reflexão que cada um dos protagonistas empreende sobre as suas vidas, aos monólogos interiores que confluem para a denúncia de uma forma de existência alienada própria da sociedade capitalista, frente à qual os indivíduos se constituem como heróis problemáticos que agem em busca de uma saída individual, alcançando com isso não uma solução para os seus problemas, mas apenas a trágica impossibilidade de se superar a alienação dentro desta estrutura social (cf. COUTINHO, 2011). No que toca à *Angústia*, é interessante observar que os fluxos de consciência constituídos como monólogos interiores são expressão da incorporação de técnicas das vanguardas literárias europeias, e que funcionam aqui não em um sentido de desvincular a narrativa da realidade, mas surgem justamente para aprofundar o sentimento de impossibilidade – e angústia – vividos pelo protagonista frente à realidade. Neste sentido, partilhamos da formulação de Benjamin Abdala Júnior:

“Para a enunciação, que se motiva por um processo temporal espiralado, o círculo estabelecido constituía uma estrutura fechada, sem futuro, com uma forma de poder cuja legitimidade ela questiona. Este constitui o diagnóstico que procura caracterizar pelos processos literários. Na vida sociocultural essas estruturas expressam-se em formas convencionais, que se dividem em múltiplos campos interconectados. Há dominâncias nessas conexões, inclusive o uso político da fragmentação, tendo em vista a manutenção de articulações hegemônicas. Ao mesmo tempo, constituem igualmente espaços de disputas (...) para Graciliano Ramos, são necessárias práxis orientadas para horizontes mais abrangentes, que não se submetam ao fragmentário (ABDALA, 2012, p. 145).

As aparentes “gorduras” presentes nessa narrativa são necessárias para se garantir uma bem sucedida unidade de forma e conteúdo, do mesmo modo que as técnicas naturalistas compunham *Caetés*.

Devemos ressaltar a mudança no foco narrativo em *Vidas secas*, deslocado para um narrador em terceira pessoa. São várias as possibilidades interpretativas desta

mudança, para nós, ela acompanha uma modificação temática/conteudística. Este é o único dos romances de Graciliano em que o protagonista não guarda relações com a escrita – seja literária, seja jornalística. Além disso, este é também o único romance protagonizado pelos “debaixo” – para retomar uma expressão cara ao professor Florestan Fernandes –, flagelados pelas mazelas sociais brasileiras. O autor busca com isso algum distanciamento da perspectiva dos personagens, no entanto, ao mesmo tempo em que se distancia, através de técnicas estilísticas, como o discurso indireto livre, o narrador assume o ponto de vista deles. Na nossa perspectiva comparatista, ecoamos a formulação de Benjamin Abdala Júnior de que este movimento de adequação da perspectiva do narrador à do personagem é um dos pontos de partida da obra ficcional de Carlos de Oliveira:

“Os romances de Carlos de Oliveira apresentam processo de adequação personagem/expressão semelhante ao de *Vidas secas*, com a diferença de que as personagens são mais desenvolvidas. Melhor: podemos afirmar que temos nesse romance de Graciliano Ramos um ponto de partida do ficcionista português quanto ao tratamento estético do direcionamento emotivo.” (ABDALA, 1981, p. 44).

Por fim, retomamos e reafirmamos que Graciliano se insere num ponto de viragem da cultura brasileira ocupando papel de destaque para a autonomia da literatura brasileira, ou ainda, para a constituição de uma consciência de subdesenvolvimento. Em outros termos, constatamos que Graciliano é um defensor do humanismo; que se expressa em sua obra uma constante denúncia de um mundo alienado, em que os personagens por mais que exerçam suas potencialidades subjetivas na ação, ficam sempre restritas a este mundo, questionando as articulações hegemônicas apenas no plano da reflexão, pois a possibilidade de se superar tal condição é só será possível por uma ruptura social. Para Carlos Nelson Coutinho,

“Sua verdadeira criação romanesca corresponde ao período no qual Graciliano assimilou e defendeu os valores do humanismo. Mas essa defesa só se tornou possível porque Graciliano se colocou do ponto de vista de um grupo social que *criticava* a sociedade, que expressava em sua práxis uma potencial subversão da ordem vigente, do mundo alienado e do cárcere da solidão (...) o humanismo de Graciliano, sua visão de mundo, são o *máximo de consciência possível do povo brasileiro*, isto é, do conjunto de classes sociais que se opõem à realidade semicolonial e que lutam pelo desenvolvimento independente.” (COUTINHO, 2011, p. 188)

Este aspecto também é observado por Antonio Candido:

“(...) A literatura é o seu protesto, o modo de manifestar a reação contra o mundo das normas constritoras (...) Pensando na arte como forma de protesto, podemos compreender a característica porventura fundamental da obra de Graciliano (...) a princípio, dois romances (*Caetés e São Bernardo*) construídos com objetividade, não levantando outros problemas senão os da ficção (...) *Angústia*, em que sentimos clara a atitude de rejeição consciente da sociedade” (CANDIDO, 2006, p. 90)

No plano da ação política direta, a atuação de Graciliano como homem público também é marcada pela rejeição da ordem estabelecida, ainda que matizada ao longo de sua vida, mas cuja trajetória se destaca sempre pela defesa “dos debaixo”, seja como prefeito em Palmeira dos Índios, na sua atuação junto às políticas educacionais em Alagoas, seja em sua adesão ao Partido Comunista em 1945. O que fica patente tanto na vida quanto na obra de Graciliano é a perspectiva de construir e viver uma sociedade em que as pessoas tenham primazia sobre as mercadorias.

Esta práxis literária de Graciliano terá grande impacto sobre o sistema literário brasileiro, mas não só; ele também será sentido, sobretudo em Portugal no então nascente movimento neorrealista. As marcas desta práxis podem ser percebidas em um dos principais autores deste movimento, Carlos de Oliveira, tanto em sua eleição temática quanto em sua codificação estilística. Graciliano também possibilitou aos portugueses um reencontro com a sua própria tradição literária, é através dele que os neorrealistas retomarão, por exemplo, Eça de Queirós, agora, porém, sob uma outra perspectiva, crítica, tal como incorporada na escrita de Graciliano.

2. O neorrealismo português, Carlos de Oliveira e a circulação literária

Como vimos no capítulo anterior, Graciliano Ramos tem em Eça de Queirós uma das suas principais fontes da literatura portuguesa. Por outro lado, sua obra também causará impacto no sistema literário português, principalmente no movimento neorrealista que se estabelece, em Portugal, em fins dos anos de 1930. As relações mantidas entre os dois países remontam às grandes navegações empreendidas pelo império português em busca de novos mercados e novas rotas para seu comércio:

“A expansão marítima dos países da Europa, depois do século XV, expansão de que a descoberta e colonização da América constituem o capítulo que particularmente nos interessa aqui, se origina de simples empresas comerciais levadas a efeito pelos navegadores daqueles países (...) O papel de pioneiro nesta nova etapa caberá aos portugueses, os melhores situados, geograficamente, no extremo desta península que avança pelo mar (...)” (PRADO JÚNIOR, 2011, p. 13-14)

Uma das consequências dessa empresa portuguesa foi a colonização do Brasil. Num primeiro momento, os destinos da economia portuguesa eram em boa medida dependentes da colônia, seja pela extração de madeira, pelas plantações de cana-de-açúcar, pelo tráfico de escravos ou pela rapina das riquezas minerais brasileiras. Mesmo após o processo de independência formal do Brasil (1822), a relação de dependência prossegue; ela não se restringe, porém, ao plano econômico marcando também a cultura e a literatura brasileiras. Neste sentido, vale lembrarmos a formulação de Antonio Candido – tal como já mencionamos no capítulo anterior – que distingue as manifestações literárias de uma literatura brasileira, as primeiras ainda marcadas por esse vetor português.

Em uma perspectiva comparatista, estabelecemos nossa compreensão a partir da inter-relação estabelecida entre os sistemas literários brasileiro e português, buscando – por meio de aproximações e distanciamentos – verificar os impactos das obras de diferentes autores em uma e outra literatura. Para nós, na esteira de Benjamin Abdala Júnior (2006), importa não buscar as influências, mas sim o sentido dos fluxos literários, que por meio da circulação das obras – no caso de língua portuguesa, mas não só –, e a forma pela qual são apropriados nos diferentes países e em diferentes épocas. É no sentido da configuração de um macrossistema literário de língua portuguesa que buscaremos estabelecer as relações entre Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira.

Como já visto no capítulo anterior, a prática literária de Graciliano Ramos é marcada pela concisão no estilo e por uma profunda busca de desvelamento da realidade brasileira, através da literatura, numa perspectiva crítica. Estes traços podem ser vistos também nas obras de Carlos de Oliveira, uma das principais figuras do chamado movimento neorrealista português – cujo marco inaugural é o romance *Gaibéus*, de Alves Redol, publicado em 1939 – que como qualquer outro, guarda estreita relação com a dinâmica social da época em que surge, bem como com a tradição literária da qual é legatário. Nesse sentido, para uma melhor compreensão dele, devemos empreender um breve percurso pela história (política e literária) de Portugal de meados do século XIX até o surgimento do movimento neorrealista. Partilhamos, neste sentido, da compreensão de Alexandre Pinheiro Torres, um dos mais importantes teóricos e historiadores do movimento neorrealista:

“(…) A verdade é que o Realismo *tout court* (clássico ou burguês), o Naturalismo, o Realismo Crítico, o Neorrealismo ou Realismo Socialista (ou Realismo dialético ou Realismo Histórico, como preferiram chamar-lhe *nuestros hermanos* constituem um único *processo*. Não é possível, na verdade, tentar definir ou situar Neorrealismo sem reverter às etapas que a categoria realismo assume, ou vai assumindo ao longo da história da Arte, literária ou não. (...) (TORRES, 1977, p.42)

2.1 Antes do fascismo e do neorrealismo

A monarquia em Portugal, estabelecida em 1143, perdurou até a primeira década do século XX, mais precisamente 1910, quando se conquista a república. É importante notar que a dominação monárquica não foi a mesma durante este largo período de tempo, ao longo da história diferentes famílias (e interesses) – inclusive de diferentes nacionalidades – sentaram ao trono português. Portugal, como parte da Europa, acompanhou nos planos econômicos e sociais as diversas transformações pelas quais este continente passou, ocupando o primeiro lugar nas grandes navegações.

Com o estabelecimento da sociedade burguesa na Europa, no século XIX, cujo eixo econômico e político serão respectivamente Inglaterra e França – fruto dos processos econômicos oriundos da revolução industrial, do predomínio do trabalho assalariado e das suas decorrentes transformações sociopolíticas como a expulsão dos trabalhadores rurais do campo e uma inicial urbanização da sociedade, o surgimento e estabelecimento de novas classes sociais como a burguesia e o proletariado – construiu-

se uma nova forma de sociabilidade assim como novos movimentos sociais, culturais e políticos, sobretudo das novas classes. Nesse sentido e num plano mais amplo, podemos mencionar as revoluções de 1848, a guerra franco-prussiana (1870-1871), a Comuna de Paris (1871) etc.

Portugal passa a ocupar neste processo posições retardatárias de desenvolvimento. No que toca ao seu processo político, o movimento republicano foi precedido de um liberalismo, que ganha corpo nas primeiras décadas do século XIX, marcado por revoltas (SECCO, 2004, p. 33). Cabe mencionar duas que serão catalisadas pelo movimento republicano: a Revolução de 1820, no Porto, conhecida como *vintismo*, e a insurreição armada em 1836 quando “os setores liberais mais radicalizados da burguesia transformaram as manifestações populares de Lisboa numa insurreição armada, e, em setembro, o governo caiu” (SECCO, 2004, p. 35), movimento que ficou conhecido como *setembrismo*.

A crise econômica que assolou diversos países da Europa a partir dos anos 1840⁴⁰ e a efervescência social decorrente disso – marcada pela entrada de um novo sujeito político em cena, o proletariado – também foi sentida em Portugal:

“A situação era de descontentamento geral, atingindo a quase todos setores sociais, em especial aos camponeses. São significativas a revolta de camponeses da região do Minho (denominada de *Maria da Fonte*, personagem mítica, com participação ativa de mulheres) e a rebelião de soldados conhecida como *Patuleia*, (o termo poderia vir da expressão popular ‘pata ao léu’), respectivamente, em 1846 e 1847(...) Esses movimentos político-militares são similares ideologicamente à revolução de 1848 na França: tem um caráter pequeno-burguês e servem de válvula de escape para os grupos sociais frustrados com os rumos tomados pela revolução burguesa (...) em Portugal apenas reflete a crise no setor agrário de um país dependente em especial da Inglaterra (...) A crise política entretanto continuou e só foi resolvida a partir do golpe de Estado do marechal Saldanha, instituindo-se a monarquia parlamentar, de acordo com o modelo inglês. Inicia-se então o período histórico conhecido por *Regeneração* (1851-1910), pois pretendia-se a ‘regeneração de Portugal’.” (ABDALA; PASCHOALIN, 1985, p. 98)

Neste contexto de polarização social surge, em Portugal, um grupo de intelectuais (Geração de 70) cuja ação central tem como foco a literatura, tanto em prosa quanto em poesia, que constituirá o movimento realista-naturalista, mencione-se entre outros, Antero de Quental, Eça de Queirós, Cesário Verde, Guerra Junqueiro e Fialho de

⁴⁰ Cf. Fernando Claudín, *Marx, Engels y la revolución de 1848*, Madrid: Siglo Veintiuno, 1985.

Almeida. Marcado pelo positivismo de Augusto Comte e pelo socialismo utópico de P. J. Proudhon, o realismo português, “assinala o triunfo de uma concepção de literatura que tinha como objetivo central a intervenção do escritor no sentido de diagnosticar os problemas sociais do país.” (ABDALA; PASCHOALIN, 1985, p. 101). Os limites dessas bases filosóficas serão duramente criticados por alguns teóricos do movimento neorrealista português; por ora, cabe mencionar que a concepção realista de literatura – e de intervenção social – baseada em um socialismo utópico, ou ainda pequeno-burguês, é próprio não de uma classe cujo horizonte é o de superação da ordem estabelecida, mas sim de reformas dentro dela que possibilitem uma pretensa igualdade.⁴¹ Segundo Alexandre Pinheiro Torres,

“(…) A geração de 70 não deixa, pois, de ser intérprete de Portugal da época, a projetar-se no de hoje, 1976, mesmo com a Revolução de Abril. O socialismo burguês, mais o seu humanismo, encontrava-se em diapasão com a mentalidade dos pequenos proprietários e dos pequenos patrões ameaçados pela expansão do capitalismo.” (TORRES, 1977, p. 12).

Tal qual a geração de 1870, o movimento neorrealista também é instado a participar da sociedade de sua época, porém, o fará em outra qualidade. Cabe observarmos rapidamente uma diferença fundamental entre o realismo do século XIX e o neorrealismo do século XX: sua base filosófica. O primeiro fica restrito aos limites do socialismo pequeno-burguês proudhoniano e do positivismo comteano, enquanto o segundo terá como base filosófica o materialismo histórico-dialético e como perspectiva política a ruptura com a ordem social vigente e o estabelecimento de uma nova forma societária. Retomaremos este aspecto mais adiante neste capítulo.

O período da regeneração portuguesa (1851-1910) foi marcado por uma contida urbanização em Portugal, aliada a uma política colonial expansionista.

“(…) A partir de 1870 Portugal deixa de se remediar como produtor agrícola e pecuário complementarmente subordinado à indústria britânica, e avoluma-se muito a emigração dos camponeses pobres. Mas uma crise brasileira relacionada com a abolição tardia da escravatura e a proclamação da República, 1888-89, diminuíra a importância das entradas de divisas

⁴¹ Para uma crítica definitiva do socialismo de Proudhon, cf. Karl Marx. *A miséria da filosofia*: resposta à *Filosofia da miséria* do Sr. Proudhon. São Paulo: Expressão Popular, 2009. Cabe ressaltar que apesar da liquidação teórica do socialismo proudhonista operada por K. Marx, na obra mencionada, em 1847, as ideias de Proudhon continuaram influenciando a política de vários setores do movimento socialista internacional, como pode se perceber no caso português. Apenas em 1871 com a Comuna de Paris é que o socialismo utópico perde força. (cf. Karl Marx *A Guerra civil na França in A revolução antes da revolução*, vol. II. São Paulo: Expressão Popular, 2008; Karl Marx “Crítica ao programa de Gotha” in: *A dialética do trabalho*: escritos de Marx e Engels, São Paulo: Expressão Popular, 2004)

possibilitadas por essa enorme corrente emigratória. A corrida à colonização da África e da Ásia, que constitui uma das características do capitalismo imperialista no último quartel do séc. XIX, determinou nos últimos decênios da Monarquia uma política de exploração sertaneja, ocupação militar e exploração econômica africanas, esta última através, em grande parte, de companhias majestáticas estrangeiras. A república rematou e consolidou tal política (...)” (SARAIVA, A.; LOPES, O., 2010, p. 949)

Uma nova crise política toma lugar em 1890 com o *ultimatum* inglês acatado sem maiores resistências pela monarquia, fato esse que daria força ao movimento republicano. Segundo José Paulo Netto,

“(...) A expansão do movimento torna-se mais acentuada a partir de 1890, quando o *ultimatum* inglês desmoralizou a monarquia (...) no ano seguinte explode no Porto uma insurreição que proclama a república (...) Desde então o movimento republicano se alastra rapidamente, compondo-se uma larga frente política que unia a todos os que repudiavam a monarquia inepta e corrupta, de grandes proprietários a trabalhadores.” (NETTO, 1986, p. 15)

Este movimento culmina em outubro de 1910 com a proclamação da república portuguesa que, “(...) no entanto, não democratizou o Estado, nem poderia fazê-lo. Obra de elites divergentes, a revolução republicana só fez circular o poder entre frações de uma mesma classe social (...)” (SECCO, 2004, p. 47). Cabe observar, neste sentido, que o descontentamento das diversas classes sociais portuguesas se manteve, e a instabilidade política foi uma marca da república portuguesa, cujo desfecho será um golpe de estado em 1926, instaurando uma ditadura que estabelecerá as bases para o fascismo salazarista.

2.2. Fascismo e os modernismos

A crise orçamentária do Estado português se agrava após o golpe de estado, crise esta que será equacionada por Antonio de Oliveira Salazar, chamado ao governo para “salvar a economia do país”, em 1928.

“A entrada de Salazar no governo altera a orientação da ditadura militar, no sentido de defini-la e sistematizá-la: com ele, um projeto econômico-social se integra organicamente à repressão antipopular e antidemocrática. Trata-se, explícita e nitidamente, do projeto fascista do grande capital, de que Salazar se fez um funcionário coerente, lúcido e pertinaz.” (NETTO, 1986, p. 18)

Inicia-se, assim, o fascismo em Portugal – em boa medida identificado à figura de seu principal dirigente Antonio Salazar⁴² –, cuja principal característica econômica será fortalecer a ação dos monopólios internacionais, propiciando assim uma concentração e uma centralização da economia portuguesa⁴³ (CUNHAL, 2001; NETTO, 1986), a custo de uma brutal e constante repressão a qualquer movimento político, cultural, social que contestasse a ditadura.

No plano literário, desde 1915 toma vulto em Portugal o movimento modernista que pode ser compreendido em dois diferentes momentos, de 1915-1927 em torno da revista *Orpheu* e de 1927-1940 em torno da revista *Presença*. Um traço comum a estas duas fases do modernismo português é a negação dos valores até então vigentes na literatura, principalmente na ruptura com a linguagem academicista própria dos movimentos literários de fins do século XIX.

Devemos lembrar que Portugal não estava isento da dinâmica social da expansão do capitalismo que por essa época consolidava a sua passagem para aquilo que V. I. Lenin denominou de estágio superior do capitalismo, o imperialismo⁴⁴. Assim, em 1914 tem início a Primeira Guerra Mundial que para além de ser um confronto militar inter-imperialista, cujas consequências foram sentidas principalmente pelas classes trabalhadoras dos diferentes países – com o extermínio de milhares (milhões) deles nos fronts de batalha –, ela também implicava em um clima social de profunda instabilidade e incerteza. No caso de Portugal, tal clima se agravava pela conturbada vida política e social da república, tal como já mencionado anteriormente. É neste sentido que tanto o *orphismo* quanto o *presencismo* se articularão como respostas a esse contexto, buscando

⁴² É fecunda a formulação de Pedro Ramos de Almeida com relação à ditadura portuguesa: “Uma ditadura que serviu a formação de grandes grupos financeiros, que consagrou a concentração e centralização de capitais e a expansão e aceleração do domínio monopolista; tal como atomizou e inibiu a iniciativa social das massas operárias, trabalhadoras e populares, restringiu os seus direitos econômicos, sociais, culturais e políticos e fez definhir a independência e soberania nacionais. Um regime político autocrático, baseado no contínuo esvaziamento da soberania e da cidadania populares e cuja mola real – seu motor de arranque e de cruzeiro, sua base de segurança – foi o poder pessoal do chanceler, isto é, do presidente do Conselho de Ministros: Antonio de Oliveira Salazar. Era uma ditadura com biografia.” (RAMOS de ALMEIDA, 1999, p. 9)

⁴³ “(...) Se até ao princípio da Segunda Guerra Mundial, o mais característico da política fascista foi a facilitação da criação de grandes grupos financeiros, depois da Segunda Guerra Mundial, ligada aos planos de ‘industrialização’ e de ‘fomento’, a política fascista caracterizou-se pelo auxílio a esses grupos para se apossarem de toda a vida econômica nacional, através da exploração desenfreada da classe operária e de uma violenta e desapiedada ofensiva para liquidarem as pequenas empresas. (...) Cada grupo monopolista não se limita a dominar um ramo da indústria. Com a concentração de capitais, cada grupo investe capitais noutros ramos. Champalimaud passou do cimento para a siderurgia; Delfim Ferreira da têxtil para a eletricidade; Manuel de Mello para grande variedade de ramos” (CUNHAL, 2001, p. 26 e p. 29)

⁴⁴ Cf. LENIN, V. I. *Imperialismo estágio superior do capitalismo*, São Paulo: Expressão Popular, 2012.

como saída a inovação estética à moda das vanguardas francesas e italianas, como o dadaísmo, o futurismo, entre outras.

Cabe, no entanto, estabelecermos alguns pontos de diferenciação entre estes dois momentos do modernismo português. O *orphismo* surge em plena república que apesar de sua instabilidade permitia a contestação dos escritores, ainda que esta não fosse a tônica do grupo literário articulado em torno da revista *Orpheu*.

“Foi um movimento tipicamente lisboeta. Sua irreverência tinha como objetivo ‘escandalizar o burguês’: colocavam-se contra o provincianismo e a literatura estereotipada da tradição neo-simbolista e neo-romântica (...) A revolução cultural que pretendiam não teve os resultados esperados: passaram quase desconhecidos do grande público.”

(...)

“Os modernistas portugueses não possuíam um programa estético-literário: pretendiam mais derrubar as formas artísticas convencionais pelo escândalo. Também sob esse aspecto não conseguiram ser radicais por impossibilidade ideológica. Continuavam ainda impregnados de uma religiosidade esotérica proveniente do misticismo do decadentismo-simbolismo” (ABDALA; PASCHOALIN, p. 135, grifos nossos)

Podemos estabelecer, neste ponto, uma rápida aproximação ao primeiro modernismo brasileiro principalmente no aspecto de ruptura com os valores literários anteriores, apesar do movimento brasileiro, tal como visto no primeiro capítulo desta dissertação, ter um programa literário estabelecido, diferentemente do português. Outro ponto de aproximação possível é a perspectiva de se “escandalizar o burguês” da literatura portuguesa; tal tendência pode ser vista manifestamente em Oswald de Andrade⁴⁵, no sentido de que a proposta de ambos os movimentos não tinha como perspectiva superar o domínio dos valores burgueses num sentido crítico e empenhado – uma das principais características da produção literária tanto do neorrealismo português quanto do romance de 1930 brasileiro – mas apenas o de expressar um sentimento de repulsa pelos valores estabelecidos. Não buscamos fazer aqui uma valoração das propostas dos diferentes movimentos literários a partir do seu comprometimento com a transformação da realidade, mas procuramos ressaltar a contingência de cada um à dinâmica social da sua época. Tanto em Portugal quanto no Brasil, as forças sociais – políticas, econômicas e culturais – das duas primeiras décadas do século XX não possibilitavam o empenho literário tal como ele aparecerá nas décadas de 1930 e 1940.

⁴⁵ Cf. o seu prefácio às *Memórias sentimentais de João Miramar*, citado no primeiro capítulo desta dissertação.

A partir de 1927, com a publicação em Coimbra do primeiro número, de 54, da revista *Presença*, uma nova perspectiva hegemonizará o movimento modernista português. Segundo Antônio Saraiva e Óscar Lopes

“(...) a *Presença* corresponde a um certo ambiente de apoliticismo forçado, depois do colapso da primeira República em 1926, e por isso os *presencistas* aspiram, em geral a uma literatura e a uma arte desvinculadas, senão mesmo alheadas, de qualquer posição de caráter político ou religioso. Esta atitude, aliás cambiante e matizada de várias gradações pessoais, conjuga-se com aquilo que podemos designar como *psicologismo de presença*, com fixações tipicamente adolescentes e provincianas” (SARAIVA, A.; LOPES, O., 2010, p. 1012)

Este grupo literário surge após a instauração da ditadura militar portuguesa e expressará as posições político-literárias de um setor da sociedade portuguesa que frente a uma realidade repressiva optou por se alhear dela. A preocupação hegemônica entre os presencistas será – para retomar uma imagem de José Régio, um dos maiores poetas presencistas – com o seu próprio umbigo.

2.3 Crítica cultural antifascista: o neorrealismo

Com o desenvolvimento do caráter fascista da ditadura portuguesa, somado à efervescência social da época – recordemos a grande depressão do capital de 1929, da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), resistência antifascista nos vários países, inclusive em Portugal e a iminência de uma Segunda Guerra Mundial, concretizada em 1939 – surge aquilo que Álvaro Cunhal, em polémica com José Régio, denominou de “Uma encruzilhada dos homens”. Cabe observarmos que esta encruzilhada era algo colocado às forças sociais, no nosso caso à intelectualidade, de diversos países. É a partir de uma escolha de rumo nessa encruzilhada que várias manifestações artístico-culturais empenhadas na crítica à ordem social surgirão e causarão claro impacto na geração neorrealista portuguesa, como a “*Geração perdida*” dos romancistas sociais nos EUA, o romance de 1930 no Brasil, o da condição humana na França, os neorrealistas italianos entre outros, aspecto esse que trabalhamos no primeiro capítulo desta dissertação.

Em Portugal surge um grupo de escritores antifascistas, fortemente influenciado pelas organizações de esquerda no plano internacional, marcadamente a Frente Popular

antifascista⁴⁶ que constituirá aquilo que se denominou “neorrealismo”⁴⁷. A contraposição destes escritores no que toca ao alheamento da realidade proposto pelos presencistas pode ser resumida nas palavras de Alexandre Pinheiro Torres:

“Cabe, sim, salientar que entre as hostes daquela parte da *intelligentsia* portuguesa que vivia intensamente os problemas políticos, e desejava compartilhar na luta contra o fascismo, de que os portugueses já tinham uma experiência de sofrimento na pele de mais de dez anos, não podia haver realmente grandes complacências para com aqueles escritores (por muito *modernistas* que fossem) que se encontrassem ou se confessassem mais ou menos desligados dos ‘destinos do mundo’ (...)”. (TORRES, 1977a, p. 39)

Assim, só conseguimos compreender este movimento se vinculado a uma resistência antifascista que congregava diferentes setores da sociedade. Como já mencionamos anteriormente, a organização do Estado salazarista esteve sempre a serviço dos interesses de grandes grupos monopolistas que cada vez mais concentravam e centralizavam a economia do país em suas mãos. Isso delineou uma das especificidades do fascismo português, que – diferentemente das expressões italiana, alemã ou mesmo japonesa deste fenômeno – não contou com a simpatia do conjunto da população; ele se sustentou sobre uma pesada repressão imposta pela estrutura do Estado ao povo português.

“Há que ressaltar que *o fascismo português jamais contou com um mínimo consenso ativo da massa da população. Seu caráter reacionário e antipopular evidente* não lhe permitiu enganar a classe operária urbana, que sempre foi o esteio da resistência democrática (...) Quanto aos assalariados rurais do Alentejo, a sua combatividade teceu uma larga teia de heroísmo (...) No que

⁴⁶ Esta Frente Popular foi formalmente declarada no VII Congresso da Internacional Comunista, em 1935, nas palavras de Fernando Claudín: “A política de frente única proletária e de frente popular se orienta decididamente a buscar a aliança com os partidos socialistas (até pouco antes qualificados como “social-fascistas”) e com a fração democrática e liberal da burguesia. Formalmente, essa estratégia aparece inserida numa perspectiva de luta contra o capitalismo, mas a ênfase é posta nos objetivos imediatos: defesa ou reconquista das liberdades democrático-burguesas diante da ameaça fascista, luta contra o perigo de guerra, apoio à política de segurança coletiva da URSS.” (CLAUDÍN, 2013, p. 111)

⁴⁷ Esta denominação não chegou a ser consenso entre os membros movimento. Mario Dionisio coloca a questão da seguinte maneira: “(...) em 1945, e talvez antes, ao mesmo tempo que publicamente considerava ‘deficiente’ a designação ‘neorrealismo’ – por todos os equívocos que provocava e viria a provocar, não muito difíceis de prever –, eu insistia em que tal movimento não pretendia ser uma escola literária nem, muito menos – e por isso mesmo –, um regresso ao realismo de oitocentos (daí o detestável ‘neo’...), nem um novo aspecto do modernismo, nem a dogmática imposição de certos assuntos, de certas personagens, de um esquema ou esquemas de avaliação e exposição, mas qualquer coisa tão vasta e revolucionária como o Renascimento o fora nos tempos da gloriosa afirmação de uma visão do mundo agora em decadência. Um renascimento em que cabiam todas as tendências, todas as escolas, todas as tradições e todas as inovações, tudo o que permitisse exprimir ou contribuir para exprimir a nova mentalidade – no sentido mais vasto da palavra – em tudo que jogávamos (e jogamos): ‘a expressão, por mil maneiras’, como escrevi mais tarde e agora sublinho, ‘da realidade total em movimento’.” (DIONISIO, 1964, p. 10-11)

toca à pequena burguesia urbana, o fascismo conseguiu contê-la a ponto de nunca surgir uma articulação político-partidária da sua insatisfação, mas também não conquistou a sua adesão e *boa parte dos quadros do mundo da cultura, refratários aos mecanismos de cooptação do regime, eram originários dela.*” (NETTO, 1986, p. 23, grifos nossos)

São estes quadros da cultura, oriundos, sobretudo, mas não só, de uma pequena-burguesia urbana que irão constituir o movimento neorrealista. Mário Dionísio, em prefácio aos *Poemas Completos* de Manuel da Fonseca, a propósito da aproximação desse autor a um grupo de jovens poetas que se reunia nos cafés em Lisboa e discutia literatura de uma forma empenhada, acaba por traçar um perfil dos neorrealistas:

“Quem o trouxe ao nosso grupo? Não me lembro, não sei. Mas sei o que o levou até lá. Sei que foi exatamente o mesmo que levava a juntarem-se nesses cafés de Lisboa, como nos de Coimbra e do Porto, de Vila Franca ou de Santiago do Cacém, por essa mesma data, muitos jovens, universitários ou não (e muitos não): *um coração pulsando por todos os ‘humilhados e ofendidos’ (líamos muito Dostoievski, apesar do que terá parecido), uma obstinada recusa a ser feliz num mundo agressivamente infeliz, uma ânsia de dádiva total e o grande sonho de criar uma literatura nova, radicada na convicção de que, na luta pela imensa libertação do homem, ela teria um papel inestimável a desempenhar contra o egoísmo, os interesses mesquinhos, a conivência, a indiferença perante o crime, a glorificação dum mundo podre.* E na convicção, também, assaz ingênua, que só a vulgar injustiça da fogosidade juvenil naturalmente ditava de que toda a arte que não fosse essa, precisamente essa com que se sonhava, mais não fazia, no fundo, do que ajudar a prolongar o mundo detestável. Porque o neorrealismo que tanta gente assegura ter nascido por decreto de não sei que forças tenebrosas, insensíveis aos valores estéticos e cegas para tudo o que irremediavelmente distingue um artista do homem comum de que ele emerge, foi assim que surgiu. Assim, apenas assim, espontaneamente, da inquietação, da generosidade e da ingenuidade – da fecunda, exaltante, fraternal ingenuidade – *desses tantos jovens que foram ao encontro uns dos outros pelo seu pé, irresistivelmente movidos por um mesmo espírito de recusa, uma mesma esperança no homem (que eles sabiam só poder querer dizer: os homens), uma necessidade interior de dizer tudo isso em versos, em romances, em contos capazes de acordarem um país interior para a sua própria realidade nacional.* (DIONISIO, in: FONSECA, 1969, p. XI-XII, grifos nossos)

Desta longa, mas necessária, citação, podemos depreender alguns aspectos característicos do movimento neorrealista: a) estreita relação entre arte e sociedade que compreende o autor enraizado na realidade com o compromisso de agir para transformar este “mundo agressivamente infeliz”; b) a arte como forma de conhecimento e

desvelamento da realidade nacional, buscando com isso criar uma comunicação com o leitor que o provoque a agir frente a essa realidade desumanizante; c) defesa da capacidade humanizadora da arte. Podemos agregar a essas características o fato de que a censura era um dos principais mecanismos utilizados pelo Estado para inibir qualquer crítica com relação à política fascista. Neste sentido, quaisquer textos econômicos, sociológicos, políticos ou mesmo jornalísticos que não exaltassem ou corroborassem o regime salazarista tinham sua divulgação e publicação vetadas. A literatura surge, neste contexto, como um meio pelo qual é possível se empreender um conhecimento das verdadeiras condições de vida do povo português, fato esse que reforça ainda mais essa relação entre literatura e sociedade. Noutro sentido, isto reforçará também a perspectiva de romance documental que vigorou entre alguns autores do neorrealismo.⁴⁸

Para uma compreensão dinâmica e não dogmática dos movimentos literários, partimos do princípio de que a contradição é parte constitutiva da realidade. Neste sentido, podemos observar dentro do grupo *presencista* diversos matizes de postura política e literária donde decorre que frente a essa conjuntura social em ebulição, alguns dos seus membros optaram não pelo alheamento da realidade, mas por um claro posicionamento crítico frente a ela, mencionemos, por exemplo, Adolfo Casais Monteiro, um dos principais poetas *presencistas* que mais tarde assumirá uma postura claramente antissalazarista se aproximando dos neorrealistas. Este breve parêntese nos abre caminho para compreendermos o neorrealismo dentro da evolução da tradição literária portuguesa, isto é, apesar de o movimento surgir como contestador (ou até antípoda) do *presencismo* ele é legatário de algumas de suas conquistas, mantendo com ele alguns pontos de aproximação.

Pretendemos com isso superar a visão estanque – tão divulgada pela crítica vulgar, dogmática, tanto aos neorrealistas quanto aos *presencistas* – que identificava a qualidade literária das obras ao seu conteúdo⁴⁹; os que eram partidários do neorrealismo

⁴⁸ “O neorrealismo foi colhido ou tolhido, com efeito, por uma adversidade a que não conseguiu eximir-se: a de a literatura ser a única expressão viável de aspectos da vida social que, noutras circunstâncias, teriam cabido ao jornalismo, à política e ao livro doutrinário... A poesia, o conto, a novela e o romance, mas sobretudo os dois últimos, foram a expressão possível, mas mesmo assim mitigada, de uma linha conjuntural que, em condições normais, deveria refletir-se na literatura como vivência ídeo-sensível apenas. Não tendo podido alijar esse lastro, o neorrealismo não só teve dificuldade em atingir uma expressão estética, como sofreu deturpações, desvios e crises inevitáveis. (SACRAMENTO, 1968, p. 30-31)

⁴⁹ Partilhamos e corroboramos a afirmação do crítico Eduardo Prado Coelho a propósito da obra *Realismo sem fronteiras*, de Roger Garaudy, no que toca essa identificação entre o realismo e a qualidade literária: “Creio que o problema essencial reside neste ponto: o autor *D’un réalisme sans rivages* considera o realismo um critério de valor. Daí que se sinta obrigado a considerar realistas ou criptorealistas todos os

desvalorizavam e renegavam toda produção presencista tendo como critério de qualidade literária a eleição temática e o posicionamento político dos autores – marcado pelo alheamento à realidade –, não levando em conta as inovações e conquistas estéticas deste grupo. Por outro lado, os defensores da *Presença* associavam a relação estabelecida entre arte e sociedade nas obras neorrealistas a uma má literatura, a uma sociologia em literatura.

Esta questão nos abre a reflexão em torno das relações estabelecidas entre os diversos movimentos – tanto em perspectiva sincrônica quanto diacrônica – dentro de um sistema literário. Há entre os diversos autores e/ou grupos literários pontos de encontro e de ruptura; tendo em vista uma efetiva comunicação literária e o próprio ponto de partida da práxis do escritor, concordamos com a afirmação de Carlos de Oliveira:

“Mutações bruscas, cortes radicais com o passado literário, parecem-me inviáveis. Começar outra vez a poesia portuguesa como se ela acabasse de nascer? Desculpem-me (os espíritos ‘cultos’) a imagem camponesa, mas a enxertia faz-se na árvore que já existe. Para a revitalizar ou para conseguir frutos diferentes que trazem no entanto um pouco de sabor, da textura anteriores” (OLIVEIRA, 1992, p. 581)

Para nós, a efetiva criação literária deve operar uma apropriação, nos termos que propõe Benjamin Abdala Júnior (2006), incorporando as antigas e novas técnicas com vistas a alcançar uma bem sucedida fatura literária.⁵⁰ Também é próprio da arte como forma de conhecimento antropomorfizadora da realidade – diferentemente da ciência – o fato de novas conquistas ou descobertas estilísticas ou temáticas não suplantarem as anteriores, isto é, as inovações não vêm no sentido de substituir aquilo que já existia,

autores que acha bons. Ora o realismo, ou o neorrealismo, ou o realismo-socialista não são critérios de valor (...)” (*Seara Nova*, n. 1425, julho 1964). Outra afirmação neste mesmo sentido é a de Alexandre Pinheiro Torres, que inclusive faz referência à posição de Eduardo Prado Coelho: “Muita da crítica literária de signo realista se tem processado no sentido de desvalorizar aqueles aspectos das obras ou autores que se afastam dos cânones estabelecidos pelas diferentes formas sob as quais se tem diversificado a categoria *realismo*. Se é natural, porém, que um crítico de tal formação as estude sob esse prisma, errado será que por ele as julgue.” (TORRES, 1977, p. 48)

⁵⁰ “Ninguém cria do nada. Há a matéria da tradição literária que o escritor absorve e metamorfoseia nos processos endoculturativos, desde a apreensão ‘mais espontânea’ dos pequenos ‘causos’ populares, ditos populares, canções etc., da chamada oralitura (‘literatura’ oral) até os textos ‘mais autorreflexivos’ da literatura erudita (...) Trata-se, conforme indicamos, de uma apreensão intertextual e intersemiótica múltipla da série literária em interação dialética com outras séries culturais. É também um trabalho literário de apropriação da cultura, de sentido político-social, mas que o sujeito não domina plenamente. A polissemia da matéria artística escapa-lhe do controle. (ABDALA, 2006, p. 44-45)

mas sim de incorporar ou propor uma nova perspectiva de abordagem, em boa medida relacionada às questões colocadas pela época em que a obra foi produzida.⁵¹

No plano do sistema literário português, podemos considerar aproximações e diferenças entre o neorrealismo e dois outros movimentos: o realismo português oitocentista e o modernismo em seus dois momentos, *orphismo* e *presencismo*. No que toca ao primeiro, é fundamental observarmos, como já mencionamos, as novas questões que a conjuntura histórica das primeiras décadas do século XX colocou na realidade. As novas forças políticas e sociais em cena, bem como a sua ação na realidade determinarão, em boa medida, a perspectiva adotada pelos neorrealistas, segundo Alexandre Pinheiro Torres,

“A geração que vai lançar o neorrealismo terá, pois, de contestar o humanismo burguês de oitocentos. Esta, a primeira tarefa. Que lhe pode contrapor? Depois da revolução de 1917 e em plena Guerra Civil espanhola, apoiando os republicanos contra as forças fascistas europeias, terá de responder com uma ideologia que possa superar o conformismo burguês dos socialismos utópicos do século XIX” (TORRES, 1977, p. 14).

São justamente os diversos movimentos contestatórios da ordem estabelecida que rondam a perspectiva portuguesa, somado ao já mencionado clima repressivo imposto pelo salazarismo. Um dos principais aspectos que o neorrealismo explicita é a vinculação da expressão literária a uma concepção de mundo. Este será um dos vetores de crítica ao realismo oitocentista imbuído de um humanismo pequeno-burguês, cuja expressão política era um pretenso liberalismo, com matizes de socialismo reformista. Cabe ressaltar que os limites da “geração de 70” são próprios de sua época, o desenvolvimento das forças sociais portuguesas não lhes possibilitava assumir, então, uma perspectiva que esbordasse os limites da ordem, some-se a isso a hegemonia do pensamento proudhoniano no conjunto do movimento operário, até mesmo em seus setores mais avançados, como o alemão. Já em meados do século XX, a possibilidade de ruptura com a ordem havia sido inclusive levada a cabo na Rússia com a Revolução de Outubro de 1917. Os neorrealistas, por sua vez, buscam expressar na sua literatura as concepções filosóficas tal qual elaboradas por K. Marx e F. Engels, isto é, eles assumem uma perspectiva de contestação da ordem estabelecida para além dos marcos da sociabilidade burguesa, cuja principal pilar é a exploração do homem pelo homem. Nas

⁵¹ “(...) outra característica da arte é o fato de ela, ao contrário da ciência, construir um *mundo próprio*. Na ciência, o conhecimento é um processo interminável, e cada nova invenção invalida a anterior. Uma obra de arte, contrariamente, não invalida, não “supera” a anterior.” (FREDERICO, 2013, p. 85)

condições ditatoriais portuguesas estas concepções ganharam o nome de “Novo humanismo”, forma dos neorrealistas driblarem a censura e garantirem a veiculação de suas ideias⁵²; assim o neorrealismo se constituía como a “expressão artístico-literária do novo humanismo” (TORRES, 1977, p. 16).

“O neorrealismo apresenta como característica básica (e explicita no seu próprio nome, que se generaliza desde 1938) *uma nova focagem da realidade portuguesa*, de certo modo análoga à da Geração de 70, mas que, como já Migueis apontara em 1930, critica o elitismo pedagógico proudhoniano-anteriano e dos democratas da *Seara Nova* dos anos 20, pois *tem em vista a conscientização e dinamização de classes sociais mais amplas*.” (SARAIVA, A; LOPES, O., 2010, p. 1032)

Os neorrealistas, ao tomarem a teoria social de Marx como sua base, comprometem-se com a transformação estrutural da sociedade capitalista. Esta opção implica em questões diretamente relacionadas à vida política e social, ela, ao mesmo tempo em que abarca, ultrapassa os limites das questões estéticas, literárias e filosóficas em abstrato. A seguinte afirmação, a propósito de questões de método de análise da realidade, com relação ao materialismo histórico dialético, pode ser estendida às questões artístico/literárias:

“(...) na medida em que a teoria social de Marx vincula-se a um projeto revolucionário, a análise e a crítica da sua concepção teórico-metodológica (e não só) estiveram sempre condicionadas às reações que tal projeto despertou e continua despertando. Durante o século XX, nas chamadas ‘sociedades democráticas’, ninguém teve seus direitos civis ou político limitados por ser durkheimiano ou weberiano – mas milhares de homens e mulheres, cientistas sociais ou não, foram perseguidos, presos, torturados, desterrados e até mesmo assassinados por serem marxistas” (NETTO, 2011, p. 10)

A própria adoção do termo “novo humanismo” já dá provas disso. Entretanto, também no plano artístico/literário pululam críticas sem qualquer base de análise literária que debitam a escritores marxistas o desejo de fazerem sociologia em literatura. Desde a primeira metade da década de 1930 estava em curso uma polêmica entre duas concepções opostas com relação à arte: por um lado, os presencistas que defendiam o caráter etéreo da arte, a “arte pela arte”; por outro, escritores e intelectuais vinculados à

⁵² “Foi neste contexto que surgiram as designações *novo humanismo* e *neo-humanismo*, que só possuem sentido se encaradas como vocábulos polêmicos com um significado que, desde logo, era fundamentalmente o de contestarem e ultrapassarem a ideologia do socialismo burguês. *Novo humanismo* foi, como muitos outros, uma máscara eufemística para ludibriar a Censura ditatorial pois a palavra ‘socialismo’ não podia ser impressa.” (TORRES, 1977, p. 14)

resistência antifascista que defendiam a “função social da arte”, influenciados em boa medida pelas reflexões estéticas do marxista russo G. Plekhanov. Marcante neste sentido é a conferência proferida por Alves Redol, em 1936, “na Associação da Construção Civil em Vila Franca de Xira, sob o título ‘Arte’” (TORRES, 1977a, p. 37).

A apropriação da teoria social de Marx pelos neorrealistas portugueses vem marcada por duas diferentes abordagens: a) a soviética – em dois diferentes momentos, que, no entanto marcam uma continuidade – primeiro pelas formulações de G. Plekhanov, um dos principais, se não o principal, teórico marxista no tocante às questões estéticas, nos primeiros anos do século XX; depois pela política cultural stalinista, o “realismo socialista”; b) a francesa, sobretudo pela obra de H. Lefebvre e N. Gutermann, *La conscience mistifiée*, e *La crise Du progrès*, de G. Friedmann (TORRES, 1977a, p. 39-40). Esta corrente francesa tinha como principal influência as ideias do marxista húngaro – não afeito à redução dogmática marxista-leninista da teoria social de Marx –, György Lukács. Estes autores franceses – na esteira de Lukács – irão trabalhar, sobretudo, as questões de ordem filosófica no pensamento marxiano – estreitamente vinculadas às solicitações políticas – principalmente o tema da alienação; é daí que provêm as diversas reflexões dos textos teóricos neorrealistas em torno de uma ação que consiga “desmistificar a realidade”. Apesar de todos os autores citados serem legatários da teoria social de Marx, podemos notar claras diferenças entre eles, a que nos cabe mencionar aqui é o caráter dogmático das reflexões provenientes da União Soviética em contraposição a uma interpretação mais criativa e dialética do legado marxiano por parte dos autores não alinhados ao stalinismo, no caso em tela os franceses. Podemos notar esta diferença também nas perspectivas literárias de diferentes autores neorrealistas – ainda que isto não seja uma decorrência direta das fontes filosóficas.

Neste fecundo debate entre os movimentos literários presencista e neorrealista, a polêmica que tomou lugar nas páginas da revista *Seara Nova*, em 1939, entre um jovem comunista, Álvaro Cunhal, e um já consagrado poeta presencista, José Régio, nos figura como exemplar para delinear algumas preocupações artísticas do neorrealismo⁵³.

⁵³ “‘Cartas intemporais’ de Régio publicadas na *Seara nova* (n. 608 e 609), que são outros tantos textos de oposição ao neorrealismo, numa das quais, a publicada em 29 de abril de 1939 no n. 611 da revista, se defende a tese de que a literatura brasileira não podia prestar-se a exercer influência na portuguesa, por não ser ‘a mais indicada’. Punha-se aqui em questão a publicidade especial que em *O diabo* e *Sol nascente* se estava fazendo a Jorge Amado, Graciliano Ramos, Amando Fontes, José Lins do Rego etc. Régio tinha ido longe de mais, na opinião dos neorrealistas, e o ataque mais virulento não se fez esperar. Ele é publicado também na *Seara Nova* (n. 615) e transcrito na íntegra no n. 37 de *Sol nascente* de 1 de

Deteremo-nos especificamente no que diz respeito à clareza dos neorrealistas sobre a legalidade própria da constituição da obra literária, como unidade sensível de forma e fundo impassível de ser reduzida a uma peça propagandística, mas que em si já exprime uma posição política, nas palavras de Cunhal:

“É transparente como água que literatura não é política nem sociologia e que arte literária não é propaganda. Mas não é menos transparente que toda a obra literária – voluntária ou involuntariamente – exprime uma posição política e social e que toda ela faz propaganda seja do que for (inclusivamente do próprio umbigo). Simplesmente, há quem prefira, pelas razões atrás expostas, as obras literárias que exprimem *determinada* posição política e social às obras literárias que exprimem *outras* posição política e social. E uma posição política e social não existe só quando se afirma claramente a preferência por um ou outro dos caminhos que saem da encruzilhada, mas existe ainda quando há um afastamento da encruzilhada. Creio – digo-o quase sem ironia – que a ‘adoração do próprio umbigo’ exprime também uma posição (e até uma atitude) política e social...” (CUNHAL, 2007, p. 53)

Estes argumentos de Cunhal constituem a base da contraposição dos neorrealistas frente aos presencistas, cuja proposta vem negar os princípios desta corrente. No entanto, esta negação vem acompanhada de uma incorporação de elementos da condição anterior, superando-a. Neste sentido é que podemos considerar dois aspectos na produção neorrealista debitadas ao modernismo tanto de *Orpheu* quanto da *Presença*: a) a inovação no campo da linguagem empreendida pelos modernistas abriu caminho e ficou como legado à produção neorrealista que em sua *práxis* literária não precisou se prender a uma estrutura de linguagem própria do século XIX; b) a incorporação de técnicas das vanguardas estéticas como estratégias estilísticas nas obras dos neorrealistas. Isto é patente na produção, por exemplo, de Carlos de Oliveira que se utiliza destas técnicas em uma perspectiva diferente tanto das vanguardas quanto do próprio presencismo.

Outra crítica reiterada aos neorrealistas era uma equivocada identificação deste movimento às propostas naturalistas, do século XIX, de cópia da realidade, como se o seu objetivo literário fosse uma sua reprodução fotográfica. Devemos mencionar – como observaremos mais adiante – o fato de uma parte da produção neorrealista ser mais afeita à reprodução documental da realidade no romance, entretanto, ainda assim

junho de 1939. Assina-o Álvaro Cunhal... O artigo chamar-se-á ‘Numa encruzilhada dos homens’, sendo fácil de ver que o próprio título era já polêmico, oferecendo-se ao leitor como clara contraproposta a *Encruzilhada de deus*, título do terceiro livro de poemas de José Régio, aparecido em 1936.” (TORRES, 1977a, p. 51-52)

tal perspectiva busca muito mais a denúncia social de uma situação do que uma reprodução do real aos moldes naturalistas. Considerando os diversos matizes internos ao neorrealismo, podemos identificar expressões teóricas e literárias que superam tal crítica. Manuel Campos Lima, no plano teórico, a propósito da construção dos personagens nas obras neorrealistas e sua relação com aspectos abstratos e concretos da realidade afirma a compreensão da obra literária como uma realidade artística imbuída da realidade social, mas distinta dela. Vejamos seus argumentos:

“Mas a figura literária não é apenas constituída por essa síntese das qualidades comuns a um certo grupo humano. Atingindo o geral e o abstrato, o meramente inteligível, a criação literária tem de voltar de novo ao concreto, de se embeber no sensível, no individual. Depois de ter caminhado até ao abstrato, de descobrir o que é genérico a um vasto grupo de indivíduos, e, com essa descoberta de um ‘tipo humano’, se propor criar um ‘tipo literário’, o escritor, para conseguir o seu propósito, tem de procurar e achar uma síntese entre a abstração criada e as pessoas reais e concretas da vida, uma síntese do abstrato e do concreto, que é a figura literária.” (LIMA *in*: REIS, 1981, p. 156)

As suas reflexões em torno da estilização⁵⁴, da arte como forma de conhecimento da realidade enfatizam o papel do artista e da sua subjetividade enquanto criadores de um mundo cuja base é a realidade, mas cuja legalidade difere desse real e se constitui, enquanto obra literária, como uma unidade sensível de forma e conteúdo, que suscita além de uma emoção ou fruição estética um conhecimento do mundo dos homens. Isso demonstra, entre outros aspectos, a contradição inerente ao próprio movimento neorrealista no qual estavam presentes concepções mais fecundas como a expressa no campo teórico por Manuel Campos Lima, Álvaro Cunhal – marcadamente em sua já citada polémica com José Régio –, Mário Dionísio etc; no campo literário sobretudo com o grupo do novo cancionero – que mais tarde iria se desdobrar em um grupo da nova prosa – com destaque para a obra de Carlos de Oliveira.

Ainda outra face dessa contradição seria a identificação entre qualidade literária e propaganda política. No mencionado texto de Álvaro Cunhal podemos notar uma

⁵⁴ “A experiência da arte de séculos ensinou ao artista realista que a vida precisa de sofrer um processo de estilização para se converter em arte. A vida é um material bruto, um material riquíssimo, mas ainda não depurado. É a fonte de toda a arte e é nela que o artista se há-de embeber até aos ossos. Para lhe ser possível realizar uma obra válida há-de o artista reconhecer vividamente a vida, procurar compreendê-la até ao mais profundo do seu ser, e por fim amá-la, no seu movimento de superação de contradições. Mas isto ainda não é tudo. Para fazer a arte não basta arremessar o barro da vida a esmo para uma superfície plana. É necessários estilizar a vida, dar-lhe uma nova forma para que ela ganhe uma diferente natureza, a natureza artística.” (LIMA, *in*: REIS, 1981, p. 149)

abertura para compreensão da qualidade da obra literária para além da perspectiva política nela defendida, sem, contudo, deixar de criticar o conteúdo e a abordagem dele feita por José Régio; eis o juízo de Cunhal:

“Eu tenho José Régio como um dos mais poderosos e capazes poetas portugueses contemporâneos – quanto ao potencial e capacidade de *expressão*. Tenho *As encruzilhadas de Deus* como uma das mais vibrantes obras poéticas portuguesas contemporâneas. Mas tenho também José Régio, a sua poesia, o *conteúdo* da sua poesia, como uma expressão dolorosa da fuga, do cansaço, da renúncia (...)” (CUNHAL, 2007, p. 53)

Apesar dessa compreensão oxigenada da literatura, Cunhal em sua prática política e literária futura incorporaria diversos traços do realismo socialista; podemos mencionar, nesse sentido, seu romance *Até amanhã, camaradas*, publicado sob o pseudônimo de Manuel Tiago, que embora consiga equacionar harmoniosamente forma/fundo, com elementos estilísticos marcados, deixa transparecer alguns dos princípios dessa “fórmula”, como laivos de romantismo revolucionário, herói positivo etc.

Ainda buscando observar as tensões estabelecidas entre as contradições próprias do movimento da realidade, é interessante observar os diferentes pontos de vista interiores ao neorrealismo. Para os objetivos da presente pesquisa, iremos pontuar apenas alguns breves aspectos dessas fecundas contradições, a serem melhor exploradas em futuras pesquisas.

2.4 Tensões neorrealistas: documento e estilo

Alexandre Pinheiro Torres identifica um descompasso entre a produção teórica neorrealista de primeira hora – expressa pelos artigos em diversas revistas literárias da época – e a produção literária propriamente dita. Ele observa nesse sentido a marcada contradição entre a postura acima mencionada de Álvaro Cunhal – da diferenciação entre política e literatura – e o romance *Gaibéus*, de Alves Redol. Veja-se, por exemplo, a sua epígrafe/advertência:

“Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem” (REDOL, 1939)

Podemos perceber neste texto de Alves Redol traços da circulação literária que se estabeleceu entre os sistemas brasileiro e português. É clara a referência à epígrafe do

romance *Cacau*, de Jorge Amado que defendia, num primeiro momento de sua obra, um documentalismo na literatura identificada a uma perspectiva de romance proletário. Com relação ao escritor português, podemos perceber também as concepções estéticas marxistas, tal como formuladas por G. Plekhanov, marcadas por um sociologismo na literatura. Recordemos também que, desde 1934, o programa do “realismo socialista”, formulado por A. Zhadnov, era amplamente divulgado nos círculos intelectuais próximos ou ligados ao movimento comunista internacional. Neste sentido, é interessante observar que algumas das críticas feitas aos neorrealistas – no que toca à questão da sociologia em literatura – não eram de todo incorretas e vazias, contudo, elas não podem ser generalizadas para o conjunto do movimento e nem mesmo para o conjunto da obra de um mesmo autor. A evolução literária do próprio Alves Redol atesta isso, pois podemos notar que, ao longo de sua obra, se distanciara cada vez mais de uma perspectiva documental na literatura. Outro elemento corroborador dessa abordagem documental na literatura neorrealista é o fato deles buscarem incorporar, com vistas a uma efetiva comunicação com a massa dos trabalhadores através da literatura, técnicas jornalísticas e cinematográficas.

“Muitos desses escritores iniciantes desenvolveram atividades jornalísticas, incorporando a sua técnica. A simplificação de procedimentos estilísticos veio também pela incorporação da técnica cinematográfica. Tratava-se de comunicar com o grande público.” (ABDALA, B.; PASCHOALIN, M., 1985, p. 157)

Tal proposta se mostra em Portugal de alcance bastante limitado – devemos lembrar que a taxa de analfabetismo neste país em meados do século XX aproximava-se de 40% da população (CUNHAL, 2001) – além de trazer algumas questões problemáticas; a principal delas era a ênfase apenas no relato privilegiando a denúncia social donde decorreu um descuido com o trabalho estilístico.

Como contraponto a essa perspectiva se destaca o grupo de poetas que publicou o “Novo cancionero”⁵⁵, entre os principais integrantes mencionemos: Mário Dionísio, Fernando Namora, João José Cochofel, Joaquim Namorado, Manuel da Fonseca e Carlos de Oliveira. Este grupo consegue unir a perspectiva do materialismo histórico dialético às conquistas e técnicas literárias próprias da geração da *Presença* (TORRES, 1977a). Na prosa, podemos lembrar a publicação de *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes e *Casa na Duna* (1943), de Carlos de Oliveira, romances que se tornaram típicos do neorrealismo português.

⁵⁵ Conjunto de 10 autores e obras de poesia publicadas entre os anos de 1941-1943.

Neste sentido, é exemplar o trabalho estilístico de Carlos de Oliveira. A codificação estilística presente nas edições definitivas de seus romances é a principal estratégia do autor para fomentar a reflexão no leitor. Este trabalho estilístico ganha corpo ao longo de sua vida literária materializando-se não apenas na escrita de novas narrativas, mas também na reescrita de seus romances já publicados. Assim, seguimos ainda na tensão existente entre as diferentes perspectivas no neorrealismo, aquela afeita ao documento no romance, sem grandes preocupações estilísticas, e a outra desde o início tendo em conta as questões formais como algo fundamental para uma efetiva comunicação literária. Este debate ganhará corpo a partir da década de 1950, expressas principalmente pela revista neorrealista *Vértice*.

“O seu objeto imediato girava em torno dos conceitos de *forma*, *conteúdo*, *formalismo*, mas o principal desencanto residia na difícil adequação da literatura neorrealista àquelas camadas por que pretendia interessar-se, e vice-versa. Os principais ficcionistas neorrealistas, subitamente cômicos das suas limitações e em plena ressaca da Guerra Fria, vão tentar apoiar-se nos gostos e nos públicos já feitos, invocando ora tradições nacionais como a camiliana, ora vivências *existenciais*, ora os recursos da técnica moderna da poesia, do conto e do romance.” (SARAIVA, A.; LOPES, O, 2010, p. 1034)

É a partir desta data também que alguns interpretes do neorrealismo identificam o início de uma nova fase no movimento, tal segmentação, de caráter polêmico, é amplamente discutida por Alexandre Pinheiro Torres em *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*; este fecundo debate foge ao escopo de nossa pesquisa, entretanto, podemos perceber na obra de Carlos de Oliveira – a partir de meados da década de 1950 com a publicação de *Uma abelha na chuva* – a conquista de um novo patamar técnico estilístico que marcará a sua produção posterior, inclusive a reescrita de dois de seus romances, *Casa na Duna* e *Pequenos burgueses*. As revisões empreendidas em sua obra é expressão da práxis neorrealista, cujo objetivo principal era ser um “instrumento de compreensão transformadora do mundo exterior, rastreando o que é em função do que *deve ser*” (TORRES, 1977, p. 33).

2.5 Elaboração artística empenhada de Carlos de Oliveira

Esta nova fase que se abre na obra de Carlos de Oliveira a partir dos anos 1950, está relacionada, para nós, não só ao seu amadurecimento artístico, mas também a uma mudança com relação ao público que busca atingir com sua escrita. Na sua produção da

década de 1940 – tanto em poesia quanto em prosa – apesar de ter nutrido sempre uma rigorosa preocupação formal, ele estava também imbuído da efervescência social da época, bem como das esperanças cultivadas pelos neorrealistas de buscar uma ampla comunicação com os setores da população com vistas a uma “desmistificação” da realidade portuguesa, no sentido de contribuir para uma vitória popular antifascista e socialista. Os acontecimentos históricos, no entanto, caminharam em sentido inverso a essa perspectiva, culminando na Segunda Grande Guerra. Apesar da derrota das forças nazi-fascistas e do fortalecimento da URSS após a guerra, a ditadura salazarista recobrou o fôlego e seguiu sua dominação acentuando cada vez mais o seu caráter repressivo. Frente a essa conjuntura, Carlos de Oliveira assim como outros escritores neorrealistas perceberam os limites e as dificuldades de se conseguir uma comunicação literária, desalienante, com as grandes massas – devemos lembrar que concorreu para isso também as altas taxas de analfabetismo em Portugal. Eis a avaliação do escritor com relação à leitura em Portugal:

“Nunca se leu por aí além nem fomentou a sério o livro. Pois, apesar de habituados a esta mediocridade, a indústria e o comércio que se ocupam dele queixam-se ainda assim. Não é só um fenómeno nacional, evidentemente, se bem que uma leitura mal enraizada nos costumes caseiros dificulte muito mais as coisas. (...) A crise do livro decorre em grande parte da crise geral. Já se sabe. Mas os próprios valores da cultura baixaram também de cotação no post-guerra com a velocidade das moedas” (OLIVEIRA, 1992, p. 462)

Os resultados estéticos alcançados em *Uma abelha na chuva* se mostram efetivos no sentido de estabelecer uma comunicação literária com o seu leitor real (e não mais o implícito, que a partir de então passa a se aproximar do real) sobretudo a pequena-burguesia portuguesa. O movimento realizado por Carlos de Oliveira é o de, em sua práxis literária, compreender a escrita de uma obra como uma cadeia comunicativa entre autor-obra-leitor que incite uma reflexão desalienante por parte desse último frente a um mundo em que os processos de alienação se tornam mais elaborados e complexos; diferentemente dos escritores das vanguardas estéticas que cada vez se voltam para dentro do próprio trabalho desprezando a comunicação com o leitor.⁵⁶ Eis a diferença entre se incorporar técnicas próprias da vanguarda para um

⁵⁶ Alexandre Pinheiro Torres identifica dessa forma as obras das vanguardas literária europeias: “Os romancistas chegaram organicamente ao ponto de *incluírem* o processo da *escrita* dentro do próprio trabalho (...) Falta-lhes, com efeito, uma grande Razão. Como consequência, o leitor passou a ser mais ou menos olímpicamente desprezado. O lirismo, ensaio, panfleto e monólogo complicam-se com a adição de

efeito estilístico de comunicação com o leitor e a as propostas vanguardistas em abstrato.

Este trabalho de refinamento estilístico na reescrita caracterizado por supressões marcam um processo de implicitação da escrita, que ao mesmo tempo requer mais do leitor e lhe deixa maior abertura à reflexão.⁵⁷ Este processo é um traço característico também da escrita de Graciliano Ramos presente na perspectiva adotada pelo narrador de *Vida Secas* que em diversos momentos da narrativa restringe o seu horizonte ao do personagem, tal como notado por Benjamin Abdala Júnior:

“A escrita, então, para intensificar essa participação, deve eliminar as faixas de redundância que não forem funcionais (isto é, elementos previsíveis necessários ao texto), deixando implícito o facilmente decodificável. Essa orientação ideológica torna possível que se fale de um verdadeiro processo da implicitação da escrita nos romances de Graciliano Ramos (...) A escrita volta-se mais para os fatos apreensíveis na imediatez da comunicação pelos processos sensoriais (...) A maior concentração de efeitos também é obtida pela supressão do pormenor descritivo”
(...)

“A orientação da escrita de concentração de efeitos que propicia a implicitação afirma-se, como se vê, nas novas edições de Carlos de Oliveira. Além dos procedimentos assinalados, ocorre sistematicamente a redução de segmentos narrativos relativos a personagens secundárias, que afastavam o leitor dos fatos essenciais da escrita” (ABDALA, 1981, p. 105-107, 109).

A perspectiva empenhada no conhecimento efetivo da realidade, para além de sua aparência é algo comum aos dois escritores em tela – cada qual a partir de seu lócus enunciativo – tornando comum, também, alguns traços literários que visam tanto uma comunicação literária mais efetiva quanto uma melhor realização artística.⁵⁸ Neste sentido, em termos de crítica, podemos perceber que a organização formal dos textos de Graciliano e de Carlos de Oliveira, tendo em vista essa eliminação de segmentos descritivos com funções explicativas, remetem a elementos do realismo tal como caracterizada por G. Lukács, não como uma escola literária, mas como método de

verdadeiros tratados de associações de ideias (...) acontecendo que muito deste material permanecerá imperscrutável tanto para nossa como para as gerações vindouras (...)” (TORRES, 1977, p. 54).

⁵⁷ Uma notável análise das codificações estilísticas na reescrita do romance *Pequenos Burgueses* foi realizada por Maria Aparecida Santili. Entre as várias intervenções do autor no sentido de um refinamento estético, Santili analisa a polifonia de vozes – tal como teorizada por M. Bakhtin – incorporada no romance, proveniente da adesão do narrador à perspectiva dos personagens. Cf. Maria Aparecida Santili, *Arte e representação no romance português contemporâneo*, São Paulo: Edições Quíron, 1979.

⁵⁸ “A proximidade Graciliano Ramos-Carlos de Oliveira é, nesse sentido, maior, pelo código ideológico comum, que condiciona uma ativação análoga dos códigos técnico-formais, levando-os a aceitar ou a rejeitar certos procedimentos estilísticos da tradição literária” (ABDALA, 1981, p. 73)

composição que propicia um conhecimento do mundo dos homens. Ao condensar a sua escrita aproximando a perspectiva do narrador à do personagem, ele enfatiza a ação e os pensamentos que estão diretamente vinculados ao desenrolar do romance; tanto a perspectiva sob a qual as personagens encaram os fatos, como o próprio desenrolar deles é parte constituinte do destino dos personagens, aspectos próprios do que o filósofo húngaro denomina “narrar” em contraposição a “descrever”. Eles são vistos em situações extremas – para além da cotidianidade – o que nos possibilita perceber o seu comportamento – que não é só seu, mas próprio da classe social em que ele está inserido, sem contudo ser um tipo social – com as marcas próprias do personagem, cuja fisionomia intelectual podemos depreender a partir da sua história e da sua ação, ou seja, Carlos de Oliveira busca cada vez mais caracteres típicos em situações típicas. Tais aspectos do que constitui o método realista de composição serão melhor trabalhados no próximo capítulo desta dissertação, quando da análise dos romances *São Bernardo* e *Casa na Duna*.

Buscando estabelecer as relações entre as diferentes gerações constitutivas da tradição que podemos identificar no macrossistema literário de língua portuguesa, devemos trazer à baila um dos maiores romancistas portugueses cuja obra impactou fortemente a obra de Graciliano Ramos e de Carlos de Oliveira, estamos tratando de Eça de Queirós.

O autor português da “geração de 70” estava “preocupado em fazer da literatura uma forma de consciência de uma realidade que precisaria ser transformada, deveria estar imbuído de um princípio que pudesse ensejar ação (político-social), sem tolher a imaginação criadora.” (ABDALA, 2003, p. 240). Esta perspectiva estará presente, com diferentes marcas, tanto em Graciliano Ramos quanto em Carlos de Oliveira. O que nos interessa ressaltar é um fio comum a obra desses três escritores: a perspectiva de desvelar a realidade, o primeiro com vistas a fazer um inventário da sociedade portuguesa e os dois últimos marcados pelo seu desvelamento com vistas à desalienação.

Já Eça de Queirós partia da concepção de que a representação literária não era a própria reprodução fotográfica da realidade, mas sim um trabalho de construção artístico-formal sobre ela. Neste sentido, o subtítulo d’*A relíquia* é exemplar da concepção do romancista: “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”. Partilhamos da reflexão de Manuel Campos Lima sobre este tema:

“Eça chama a esse amor pela vida ‘a nudez da verdade’. É a nudez forte da verdade o fim ou objeto da sua arte. Contudo, porque suficientemente lúcido, ele cobre essa nudez com ‘o manto diáfano da fantasia’. Este ‘manto diáfano da fantasia’ não é um elemento de evasão do real mas antes o meio artístico da sua mais íntima percepção. A diafaneidade do manto, ou seja, a sutileza da imaginativa estética, faz avultar a beleza do corpo nu da verdade. O manto existe assim não para cobrir mas para destapar. O manto é o elemento fundamental sem o qual a verdade da vida não se apresenta na sua magnífica nudez no campo da arte.” (LIMA, in: REIS, 1981, p. 143, grifos nossos)

Este mesmo manto diáfano da fantasia está presente tanto em Graciliano Ramos quanto em Carlos de Oliveira. O narrador personagem de *São Bernardo* ao final de sua narrativa se vê deformado; nessa deformação é que podemos enxergá-lo para além da aparência que ele nos passa, a sua vida agreste lhe deu uma alma agreste. Com relação a Carlos de Oliveira tal traço comparece em *Uma abelha na Chuva*, na mesma perspectiva de Paulo Honório, Dr. Neto ao observar a distância os outros personagens do romance consegue captar o que está para além do que parecem ao vê-los desfigurados pela chama da vela, como observa Benjamin Abdala Júnior:

“Verifica-se, pois, em Graciliano como em Carlos de Oliveira, a partir de aparatos físicos, uma distorção nas imagens representadas, cujo sentido é explicitado pelo Dr. Neto: ‘vê-los desfigurados é vê-los verdadeiros’” (ABDALA, 2003, p. 249)

Assim, é possível perceber um fluxo literário realista entre os três diferentes autores, por sua vez, apropriado por cada uma deles a partir do seu lócus enunciativo. Essa apropriação – que aproxima Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira – pode ser percebida no tratamento dos autores no que toca aos narradores em terceira pessoa, a observação de Abdala é fecunda:

“Os romances de Carlos de Oliveira apresentam processo de adequação personagem/expressão semelhante ao de *Vidas secas*, com a diferença de que as personagens são mais desenvolvidas. Melhor: podemos afirmar que temos nesse romance de Graciliano Ramos um ponto de partida do ficcionista português quanto ao tratamento estético do direcionamento emotivo. Este, além disso, intensifica-se em cada nova edição de seus romances.” (ABDALA, 1981, p. 44)

Carlos de Oliveira parte da elaboração mais refinada de Graciliano no que toca à ficção – lembre-se que *Vidas secas* foi seu último romance, passando depois para um memorialística ficcional. Esta marca do narrador em terceira pessoa que restringe sua perspectiva à do personagem marca em ambos os autores uma tensão distanciamento-

identificação com o tema tratado. Retomando o que já tangenciamos no capítulo anterior, o único romance de Graciliano narrado em terceira pessoa é aquele em que os personagens não têm nenhuma relação com a escrita – e neste caso há uma grande barreira também com a fala – devido à sua condição social de trabalhadores à mercê da brutal desigualdade proveniente da concentrada estrutura agrária brasileira agravada pelo fenômeno meteorológico da seca. Graciliano trata de uma realidade que não guarda relação direta com a sua experiência de vida – apesar dele também ter sentido os flagelos da seca, como nos relata em *Infância*. Nisto reside a perspectiva de distanciamento marcado pelo narrador em terceira pessoa, por outro lado há uma clara identificação do autor com “os debaixo” da sociedade brasileira que possibilita a aproximação do narrador/autor implícito de trabalhadores como Fabiano, Sinhá Vitória e tantos outros. No que diz respeito a Carlos de Oliveira, podemos observar semelhante tensão uma vez que ao escrever sua “tetralogia da Gândara”, para relembrar um termo de Alexandre Pinheiro Torres, ele trata das características próprias dessa região onde viveu boa parte de sua infância; o distanciamento se marca pelo estrato social que elege retratar para denunciar a também desigual realidade rural portuguesa. É nesse sentido que delineamos pontos de encontro em ambos os escritores numa tensão distanciamento-aproximação relacionada a uma experiência vivida e a suas perspectivas sociopolíticas.

A práxis literária de ambos os escritores é marcada por uma constante preocupação com relação ao processo de escrita de suas obras, isto é, tanto Graciliano quanto Carlos de Oliveira buscavam trabalhar cada vez mais a elaboração formal com vistas a uma boa realização literária e a uma efetiva comunicação da obra. Neste sentido partilhamos da compreensão de Abdala de que:

“O sujeito da enunciação nos romances de Graciliano Ramos e de Carlos de Oliveira orienta-se, como vimos, para um referente que a codificação estilística dinamiza, estabelecendo uma práxis do sujeito da enunciação em espiral (...) Nesse movimento, então, os fenômenos, em suas essências, elucidam-se mutuamente, no todo correlativo e em contínuo desenvolvimento que estabelecem (...) Para que tal sentido de concreção fosse possível, tornou-se necessário um sujeito da enunciação ativo, criador, que, *para além da fotografia da realidade estabelecesse a sua dimensão vertical, agindo teórico-praticamente, criando e, dessa forma, sendo criado dinamicamente pela escrita.*” (ABDALA, 1981, p. 66, grifos nossos)

No que toca a esta última observação que remete à desfiguração do real para ir além de sua aparência, podemos perceber este processo criativo da enunciação na obra de Graciliano Ramos por meio dos seus narradores-personagens, é por meio da escrita – fruto da reflexão – que, por exemplo, Paulo Honório consegue se ver desfigurado, em outro termos, consegue ver para além das aparências; percebemos o mesmo, ainda que com outros matizes, em Luís da Silva. Além disso, o próprio movimento realizado por Graciliano da ficção a confissão, para retomar a formulação de Antonio Candido, nos dá índices dessa verticalização, aprofundamento na realidade, uma vez que ao passar para a memorialística ele busca reconstruir não apenas a sua vida, mas também o ambiente e a realidade que guardava na memória; é um olhar distanciado que reflete, literariamente, sob a realidade vivida. Em Carlos de Oliveira tal processo se concretiza no processo de reescrita de suas obras – tanto poéticas quanto de prosa – ao buscar propiciar, cada vez mais, possibilidades de reflexão para o leitor a partir das marcas implícitas em seu texto, passando de uma narrativa explicativa, de denúncia, para narrativas mais densas, com marcados traços estilísticos que adquirem assim uma maior potência comunicativa.

A consciência do problema comunicativo da obra literária é exposto por Carlos de Oliveira em seu “Almanaque literário”, a propósito de uma solicitação de entrevista (que não se concretizou) sobre a escrita nos seguintes termos:

“(...) o que sustenta a obra literária é a sua capacidade de integrar-se no mundo pessoal dos leitores, à força de ir colhendo aqui e ali um amor frustrado, uma ideia indecisa, uma simpatia política; ou a presença da morte, o ódio à espera dum abcesso de fixação, qualquer movimento ainda inerte aguardando o sinal combinado para começar

(...)

De modo que sugiro ao entrevistador (também bastante por preguiça, é certo) um inquérito vasto dirigido aos leitores (origens e camadas sociais diferentes, estratos de cultura vários) sobre as obras de determinados escritores (...) O que falta é conhecer o segundo termo da relação autor-leitor, sondar o destino do romance ou do poema, auscultar a tarefa anônima que os modela continuamente e lhes dá vida.

Numa palavra: de quem, de quê e como se alimenta (depois de ter devorado o seu criador) esse animal faminto que é a obra literária?” (OLIVEIRA, 1992, p. 474-475)

Notamos nestas linhas a sua clara preocupação com o público a quem se dirigirá a sua obra, considerando-a em uma cadeia comunicativa e não como um mero exercício de forma a ser realizado pelo escritor. Tal postura colide com aquela comum aos escritores das vanguardas estéticas da primeira metade do século XX de uma

interiorização no próprio processo de escrita desconsiderando o próprio leitor, a mais pura concepção da arte pela arte.

Ainda com relação à consciência do problema de Carlos de Oliveira são exemplares duas outras passagens deste mesmo “Almanaque literário”, ambas a propósito da sua concepção da obra literária. A primeira delas com relação ao antigo e recorrente debate sobre forma e conteúdo:

“O interesse pelo tratamento da ‘forma’ na obra literária ganha com frequência outra animosidade, a dos partidários do ‘fundo’, que põem o problema no quadro esquemático de uma luta mortal entre expressão e conteúdo. *Considerar o romance, o poema, como bichos de duas cabeças é desfigurá-los.*

(...)

Parece ocioso repetir que ‘fundo’ e ‘forma’ são indissolúveis, se determinam entre si no âmbito da linguagem. Parece, mas apenas à primeira vista. A guerra mítica entre eles persiste nos dogmas ferozes e é preciso repetir, repetir, que as verdades, as boas intenções, não fazem só por si a boa, a verdadeira literatura.” (OLIVEIRA, 1992, p. 469-470, grifos nossos)

A segunda são “alíneas” do seu processo de escrita:

“a) o meu ponto de partida, como romancista e poeta, é a realidade que me cerca; tenho de equacioná-la em função do passado, do presente, do futuro; e, noutro plano, em função das suas características nacionais ou locais

b) o processo para a transpor em termos literários está sujeito a um condicionamento semelhante ao dela e até ao condicionamento dela (em última análise, o processo faz parte da realidade)

c) é essencial porém não esquecer estas duas coisas: *a realidade cria em si mesma os germes da transformação; o processo consiste sobretudo em captá-los e desenvolvê-los num sentido autenticamente moderno;*

d) *não concebo uma literatura intemporal nem fora de certo espaço geográfico, social, linguístico; quer dizer, não a vejo inteiramente desligada das condições de tempo e lugar; e quando digo inteiramente atendo já ao desenvolvimento específico da literatura;*

e) o processo para ter alguma validade necessita portanto de atender às circunstâncias de época e de país, *precisa de ser actual e português;*

f) não pode ignorar, pelos vistos, os antecedentes que determinam esses atributos, devendo debruçar-se sobre a tradição literária, culta e popular, sobre os múltiplos materiais que a enformam, e procurar-lhe os caracteres dinâmicos para compreender melhor os de hoje;

g) por outro lado, sempre se fez ao longo da história literária aquilo a que chamarei ‘transusão cultural’, isto é, emigração de ideias, homens, formas, estéticas, de país para país; porque iria deixar de fazer-se hoje que as trocas são mais fáceis e naturais?; indispensável, pois que o processo leve em conta esse facto e

não recuse o sangue alheio, tendo no entanto presente que a transfusão se pratica como medida de emergência e que todo o bom organismo fabrica o seu sangue.” (OLIVEIRA, 1992, p. 471-472, grifos nossos)

Ambas as citações reafirmam de modo “programático” o que já vemos em sua obra literária, uma clara preocupação da harmonia entre forma e conteúdo, e a impossibilidade de se dissociarem. Na perspectiva neorrealista cuja produção busca conhecimento da realidade com vistas a desalienação, cabe ao autor tanto uma preocupação com tema a ser tratado quanto com relação a forma de fazê-lo. No que toca às suas alíneas, vale ressaltarmos dois aspectos centrais: a) o primeiro é o da compreensão da obra como um processo de transposição do real para o plano literário com as marcas interpretativas, estilísticas do escritor. Distanciando-se com isso da reprodução fotográfica da realidade; b) enraizamento da obra literária no tempo e no espaço – socialmente construídos –, isto é, os elementos constitutivos da obra devem estar saturados de elementos históricos, culturais, geográficos, sociais etc., não no sentido de reproduzi-los tal qual se encontram no mundo, mas sim no de que a obra se constitui como um universo, em alguma medida autônomo, um meio homogêneo, para retomarmos uma formulação do jovem Lukács. Neste sentido, a dinâmica do romance deve buscar equacionar as suas questões próprias, os seus personagens devem se mover de acordo com as configurações e traços que assumem dentro dessa dinâmica, não devem ser ideias do autor travestidas de nomes, roupas, profissões etc.

Em nossa perspectiva comparatista, podemos observar como as preocupações literárias de Carlos de Oliveira se aproximam das de Graciliano Ramos, expressas tanto em suas obras literárias quanto nas reflexões que tecem sobre o fazer literário. Ambos os autores figuram entre os maiores do que de melhor o macrossistema literário de língua portuguesa produziu. Esta grandeza provém da capacidade deles condensarem por meio de um trabalho artístico/estilístico exemplar os destinos de personagens que enraizados em sua localidade e situação social suscitam questões e problemáticas de ordem geral que ainda hoje ecoam nos proporcionando tanto a possibilidade de desvelarmos as relações sociais estabelecidas entre os homens em sociedades de capitalismo periférico, mas não só; elas proporcionam, em última instância, um conhecimento da realidade do mundo dos homens. Por outro lado, elas atingem um efeito sensível que nos proporciona uma experiência ou fruição estética que nos enriquece enquanto ser humano, nos humaniza. Tanto Graciliano Ramos quanto Carlos

de Oliveira retomam um dos maiores – para Graciliano, o maior de toda a humanidade – escritores, Liev Tolstoi. Cada um dos três cantando a sua aldeia se tornou universal para além de sua época e de sua nacionalidade.

A partir dessa contextualização do lócus enunciativo de cada um dos autores, bem como de suas especificidades na práxis literária – que guardam vários pontos de aproximação como pudemos perceber nestes dois capítulos – passaremos à análise dos romances *São Bernardo* de Graciliano Ramos, e *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira buscando depreender das obras tanto o trabalho artístico de cada um dos autores quanto a capacidade de desvelar (ou desmistificar) traços da realidade nacional de cada um relevando assim aspectos enraizados nesta realidade esborda os seus limites se tornando mais geral.

3. De São Bernardo a Casa na Duna: desvelamento de uma realidade humanamente desumana

Nos capítulos anteriores, esboçamos os traços gerais do *lôcus* enunciativo de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira buscando compreender o momento sociohistórico-literário em que estavam inseridos, o impacto de suas obras nos respectivos sistemas literários, as suas especificidades literárias e políticas, bem como evidenciamos aspectos que nos possibilitam tratar ambos os autores considerando um macrossistema literário de língua portuguesa. Esta última perspectiva nos permite compreender os diferentes sentidos dos fluxos literários em curso nas relações recíprocas (solidárias) entre as diferentes literaturas, no presente caso, brasileira e portuguesa.

Como também já trabalhamos anteriormente, nossa perspectiva é a de que ambos os autores formam junto com Eça de Queirós um caminho de circulação literária da prosa realista de língua portuguesa. É nesse sentido que podemos afirmar com Benjamin Abdala Júnior que há um fio comum a estes três escritores sintetizado, para nós, no subtítulo do romance, de Eça, *A relíquia*: “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”. Isto é, os três ao compreenderem a literatura como uma forma de conhecimento da realidade empreendem em sua práxis literária – marcada pelo trabalho estilístico – uma tentativa de desvelá-la antecipando, assim, aspectos das sociedades brasileiras e portuguesas que só seriam trabalhadas sociológica, econômica, historicamente anos mais tarde (CANDIDO, 2006a).

Para nós, na esteira de Abdala⁵⁹, a práxis literária de ambos os autores se caracteriza por uma escrita (neo)realista, da qual podemos ressaltar três aspectos centrais: a) a literatura, apesar de se antecipar ao conhecimento científico da realidade, não tem como objetivo ou dinâmica, as mesmas características e leis da história, economia, jornalismo etc., ou seja, o conhecimento que ela nos propicia está condensado na reflexão e ação dos personagens e no universo criados dentro do romance. Não se busca aqui uma mera reprodução fotográfica da realidade, mas sim o desenrolar dos destinos humanos de suas personagens que nos são narrados por meio de um cuidadoso e rigoroso trabalho estilístico – caracterizado em ambos os autores pela concisão – que potencializam o efeito artístico/estético das obras; b) compreendemos, assim, que a literatura é produto da consciência humana, da subjetividade do escritor

⁵⁹ Cf. Benjamin Abdala Júnior, *A escrita neo-realista*, Ed. cit.

situado em um determinado tempo e espaço históricos, saturado por experiências de vida e de época que trabalha artisticamente as palavras para narrar fatos, ações e destinos. Neste sentido, em nenhum momento se desconsidera o papel fundamental da subjetividade – tanto do escritor quanto dos personagens – no desenrolar das obras (crítica essa comum e equivocadamente imputada aos autores afeitos à perspectiva dita social; no caso do neorrealismo literário português declaradamente legatário da teoria social de Karl Marx); c) Partilhamos da compreensão de que “(...) o romance ou a poesia ou o ensaio deveriam converter-se em *instrumentos de compreensão transformadora do mundo exterior*, rastreando *o que é* em função do *que deve ser*.” (TORRES, 1977, p. 33)⁶⁰. Neste sentido – síntese dos outros dois pontos – a obra literária se constitui como uma unidade sensível de forma e conteúdo que para além de desvelar a realidade social também carrega em si a possibilidade, caso se efetive a comunicação literária, de uma abertura para a vida social em detrimento da lógica reinante do primado da mercadoria sobre o homem.

3.1 Práxis literária (neo) realista de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira

Ao tratarmos – nos capítulos anteriores – da práxis literária de Carlos de Oliveira e de Graciliano Ramos, buscamos salientar a consciência do processo literário de ambos os escritores. A nossa proposta de análise de *Casa na Duna* e *São Bernardo* toma esta consciência sob dois diferentes aspectos: a) como um dos pontos de apoio da análise dos romances ao qual procuraremos relacionar textos críticos que expressam essa consciência dos escritores; b) como a estrutura dos romances expressa essa consciência, buscando estabelecer aproximações e distanciamentos entre os dois autores tanto nos textos críticos quanto nas obras literárias.

⁶⁰ A afirmação de TORRES é decorrente da concepção marxista da arte, tal como retomada por Celso Frederico: “Forma de objetivação tardia, atividade teleológica que reúne o projeto subjetivo do homem ao mundo material, a arte é entendida não só como um modo de conhecer o mundo exterior (como queria Hegel), mas também como um fazer, *uma práxis que permite ao homem afirmar-se ontologicamente. Além do aspecto cognitivo, a arte é um meio de projeção dos anseios subjetivos que transcendem a realidade imediata*” (FREDERICO, 2013, p. 44-45, grifos nossos). Ou ainda na afirmação de Leandro Konder: “A arte, como autoconhecimento da humanidade, não poderia, por conseguinte, se limitar ao inventário do que já existe de fato: cabe-lhe iluminar o que está por existir, isto é, cabe-lhe iluminar os sonhos do homem e ajudar a *concretizar* tais sonhos... Por isso, a arte nos aparece como uma atividade ao mesmo tempo *autorreveladora e autoplasmadora do homem*. O trabalho de criação artística dá ao homem uma visão de si mesmo, tanto dos seus problemas quanto das suas potencialidades. A arte educa a sensibilidade do homem, desenvolve-lhe as riquezas especificamente *humanas* dos seus órgãos dos sentidos.” (KONDER, 2009, p. 162)

No primeiro capítulo desta dissertação trabalhamos a hipótese de que Graciliano Ramos nutria um projeto literário (consciente) desenvolvido ao longo de suas obras cujo principal objetivo era o de dar um trato literário à sua experiência de vida, àquilo que ele sentia buscando sempre a forma mais apropriada para expressar os conteúdos elegidos⁶¹. A crescente complexidade psicológica dos personagens narradores dos seus três primeiros romances está estreitamente vinculada a uma correlata complexificação das relações sociais estabelecidas por estes personagens, que como bem notado por Coutinho (2011) implica muito mais num deslocamento geográfico do que temporal (*Caetés*, *Palmeira dos Índios*; *São Bernardo*, *Viçosa* – cujo traço essencial é a propriedade rural nordestina –; *Angústia* (Maceió). O deslocamento do narrador para terceira pessoa em *Vidas Secas* – outro índice desta busca de harmonização entre forma e conteúdo – está estreitamente ligado ao fato de o escritor, já no Rio de Janeiro, assumir um distanciamento desta condição de vida própria da maioria dos trabalhadores rurais nordestinos que sofria as agruras da brutal concentração fundiária – característica da realidade brasileira – debitadas sempre ao fenômeno metrológico da seca. A posterior passagem para uma escrita memorialística também dá provas dessa busca de adequação entre forma e conteúdo.

Neste sentido, em meio a sua vasta produção jornalística podemos encontrar alguns textos expressivos dessa consciência literária, nos quais nos deteremos brevemente.⁶² Ressaltemos o amplo horizonte cultural e literário do escritor alagoano, que já em 1915 – com apenas 23 anos de idade e vivendo no interior de Alagoas – escrevera um artigo ao *Jornal de Alagoas* em defesa de Eça de Queirós, a propósito de um ato de depredação de um monumento em homenagem ao autor português, em Lisboa.⁶³ Este artigo demonstra a admiração que Graciliano nutria pelo romancista português, fato visível em sua obra ficcional, sobretudo em *Caetés*, como bem indicou Antonio Candido em seu esclarecedor ensaio “Ficção e confissão” (CANDIDO, 2006).

Vale retomarmos um ponto brevemente trabalhado no primeiro capítulo desta dissertação com relação à postura de Graciliano em contraposição a uma pretensa

⁶¹ Partilhamos da formulação de Carlos Nelson Coutinho: “(...) a forma desempenha ainda uma função universalizante, uma generalização dos conteúdos: vista deste ângulo, a forma é o gênero artístico ou literário (...) ela é sempre a forma concreta de um conteúdo concreto (...) a forma, por sua vez, é essencial: ela não só concentra sensivelmente o conteúdo, tornando-o assim estético, como contribui para unificá-lo e universalizá-lo.” (COUTINHO, 1968, p. 111)

⁶² Parte dela está reunida no volume *Linhas tortas* que abarca textos de vão de 1915 a 1952. Cf. Graciliano Ramos, *Linhas Tortas*, Rio de Janeiro: Record, 2005.

⁶³ Cf. Graciliano Ramos, *op. cit.*, p. 21-24.

divisão geográfica como justificativa das diferentes perspectivas adotadas pelos romancistas do nordeste – com caráter marcadamente “social” – e as do sudeste, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo, cuja ênfase recaia nos dramas interiores, mais afeitos a um psicologismo buscando relacioná-las (as perspectivas) a uma questão regional e não de composição literária. Em 1937 – após já ter escrito sua obra ficcional –, ele redige o artigo “Norte e Sul” no qual podemos notar as concepções literárias que subjazem à produção do escritor alagoano, ou seja, uma teorização daquilo que ele já havia realizado em suas obras:

(...) *O que há é que algumas pessoas gostam de escrever sobre coisas que existem na realidade, outras preferem tratar de fatos existentes na imaginação.* Esses fatos e essas coisas viram mercadorias.

(...)

Ora, nestes últimos tempos surgiram referências pouco lisonjeiras às vitrinas onde os autores nordestinos arrumam facas de ponta, chapéus de couro, cenas espalhafatosas, religião negra, o cangaço e o eito, coisas que existem realmente e são recebidas com satisfação pelas criaturas vivas

(...)

Os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera. Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhados que o leitor comum não entende. Põem essas almas longe da terra, soltas no espaço. Um espiritismo literários excelente como tapeação. Não admitem as dores ordinárias, que sentimos por as encontrarmos em toda a parte, em nós e fora de nós. *A miséria é incômoda.* (RAMOS, 2005, p. 191-192, grifos nossos)

Podemos perceber aqui a estreita vinculação que ele estabelece entre a literatura e a realidade brasileira, cujo pano de fundo é o enraizamento do autor em seu *lôcus* social, isto é, o fazer literário como elaboração artística/estética da experiência do escritor – tanto prática quanto intelectual – buscando um conhecimento dessa realidade vivida.

Como também já notamos no primeiro capítulo desta dissertação, o seu artigo “Fator econômico no romance brasileiro” – expressão do debate em torno de romance social e romance psicológico à época – aprofunda essa concepção alargando os seus argumentos para aspectos técnicos da práxis literária, sobretudo no que toca à construção da personagem.

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

construção de cima para baixo, ocuparam-se de questões sociais e questões políticas, sem notar que elas dependiam de outras mais profundas, que não podiam deixar de ser examinadas

(...)

Os romancistas brasileiros, ocupados com a política, de ordinário esquecem a produção, desdenham o número, são inimigos das estatísticas (...) o que temos são criações mais ou menos arbitrárias, complicações psicológicas, às vezes um lirismo atordoante, espécie de morfina, poesia adocicada, música de palavras (...) *Lendo certas novelas, temos o desejo de perguntar de que vivem as suas personagens.* (RAMOS, 2005, p. 362- 363)

Podemos perceber na escrita de Graciliano a questão do trabalho sempre como uma problemática determinante no desenrolar dos destinos de seus personagens. Elas têm em seu trabalho – alienado – um aspecto determinante da vida; deteremo-nos neste ponto mais adiante quando da análise das relações que Paulo Honório estabelece com o seu entorno. O que cabe ressaltar aqui é o fato de Graciliano ao construí-los, fazê-lo considerando-os como seres sociais enraizados em uma determinada realidade histórica, econômica, cultural e social, isto é, eles só podem ser compreendidos se levadas em conta as relações sociais estabelecidas entre eles e o meio. Podemos depreender daí que as ações e as características de suas personagens devem ser compreendidas como um desdobramento de suas experiências que nos é dada a conhecer ao longo dos romances. A vida agreste de Paulo Honório nos é narrada por ele próprio e sua brutalidade não é inerente à sua personalidade, mas algo necessário aos seus objetivos; a angústia de Luís da Silva só pode ser entendida como fruto dos descaminhos de sua vida, desde a infância sofrida, passando pela completa incompatibilidade com seu trabalho e pelos insucessos na vida amorosa; a passividade de Fabiano e sinhá Vitória, assim como a dificuldade de comunicação dos meninos, nos aparece como fruto da miséria humana vivida por eles etc. A grandeza artística de Graciliano Ramos reside, para nós, no fato de ele ao narrar os *destinos individuais* de cada um dos seus personagens, narra, na verdade, *destinos humanos*.

“Simulando horror excessivo ao regional, alguns romancistas pretendem tornar-se à pressa universais. Não há, porém, sinal de que o universo principie a interessar-se pelas nossas letras, enquanto nós nos interessamos demais por ele e voluntariamente desconhecemos o que aqui se passa

(...)

Para sermos completamente humanos, necessitamos estudar as coisas nacionais, estudá-las de baixo para cima. Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas, se

esquecemos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro.” (RAMOS, 2005, p. 368)

Esta característica, também a notamos na práxis literária de Carlos de Oliveira. Ao compor a sua “tetralogia da Gândara”, o escritor português narra destinos, cuja essência guarda semelhança aos dos personagens do escritor alagoano. As transformações econômico-sociais decorrente da expansão do capitalismo para os rincões do campo português – tal qual ele nos narra em *Casa na duna* – ainda que com marcas próprias deste país é algo próprio do sistema capitalista; as aspirações de ascensão social por todos os meios, bem como a hipocrisia nas relações privadas narradas em *Pequenos burgueses* e *Uma abelha na chuva* dizem respeito aos destinos não apenas de estratos sociais portugueses, mas podem ser compreendidos em uma perspectiva mais geral. Retomamos o “Almanaque literário” do escritor já mencionado no segundo capítulo desta dissertação:

“a) *o meu ponto de partida, como romancista e poeta, é a realidade que me cerca; tenho de equacioná-la em função do passado, do presente, do futuro; e, noutro plano, em função das suas características nacionais ou locais;*

b) *o processo para transpor em termos literários está sujeito a um condicionamento semelhante ao dela e até ao condicionamento dela (em última análise, o processo faz parte da realidade);*

c) *é essencial porém não esquecer estas duas coisas: a realidade cria em si mesma os germes da transformação; o processo consiste sobretudo em captá-los e desenvolvê-los num sentido autenticamente moderno;*

d) *não concebo uma literatura intemporal nem fora de certo espaço geográfico, social, linguístico; quer dizer, não a vejo inteiramente desligada das condições de tempo, de lugar; e quando digo inteiramente atendo já ao desenvolvimento específico da literatura;*

e) *o processo para ter alguma validade necessita portanto de atender às circunstâncias de época e de país, precisa de ser actual e português;*

f) *não pode ignorar, pelos vistos os antecedentes que determinam esses atributos, devendo debruçar-se sobre a tradição literária, culta e popular, sobre os múltiplos materiais que a enformam, e procurar-lhe os caracteres dinâmicos para compreender melhor os de hoje;*

g) *por outro lado, sempre se fez ao longo da história literária aquilo a que chamarei ‘transfusão cultural’, isto é, emigração de ideias, homens, formas, estéticas, de país para país; porque iria deixar de fazer-se hoje que as trocas são mais fáceis e naturais?; indispensável, pois que o processo leve em conta esse facto e não recuse o sangue alheio, tendo no entanto presente que a transfusão se pratica como medida de emergência e que*

todo bom organismo fabrica o seu sangue” (OLIVEIRA, 1992, p. 471-472, grifos nossos)

Esta perspectiva de uma práxis literária enraizada na realidade brasileira e portuguesa que abre horizontes para uma leitura mais geral de destinos humanos comum a ambos os autores será um dos nossos eixos de análise de *São Bernardo* e *Casa na Duna*. Para nós, esta concepção literária pode ser compreendida nos marcos daquilo que primeiro K. Marx e F. Engels, e depois G. Lukács, denominaram Realismo. Cabe aqui uma breve digressão em torno desta categoria analítica, central para nosso exercício de crítica.⁶⁴ É importante ressaltarmos que ao buscar essa aproximação não temos como intenção ou perspectiva filiar qualquer dos dois escritores a uma linhagem marxista de produção literária – ainda que no caso de Carlos de Oliveira, o movimento neorrealista seja declaradamente adepto dessa tradição prático-teórica – mas sim o de buscar a fecundidade desse instrumental teórico para a análise literária de ambos os autores.

3.1.1 Breves anotações sobre o realismo

Friedrich Engels, em abril de 1888, escreve à escritora inglesa Margaret Harkness em resposta a um pedido de avaliação crítica de seu romance *A city girl*. Nessa carta, ele diz que faltou à obra em questão “certo realismo”:

“A meu juízo, *além da veracidade dos detalhes, o realismo significa reproduzir caracteres típicos em circunstâncias igualmente típicas*. A senhorita apresenta os primeiros com muito realismo nos marcos em que atuam, mas não poderíamos dizer o mesmo das circunstâncias que os rodeiam e os levam à ação” (ENGELS, F. in: MARX, K., ENGELS, F., 2012, p. 67, grifos nossos)

Esta seminal indicação acerca de uma compreensão literária a partir das bases do materialismo histórico dialético será trabalhada por vários teóricos de extração marxista, mencione-se, entre outros, György Lukács, Lucien Goldmann, Henri Lefebvre, Bertolt Brecht. É válido recuperar a formulação de Lukács acerca da produção de Marx e Engels no campo estético: “Deve-se, antes de mais nada, saber que Marx e Engels nunca escreveram um livro ou um estudo orgânico sobre problemas literários no sentido

⁶⁴ Partilhamos da concepção de Carlos Nelson Coutinho de que o realismo é a categoria central da crítica marxista, nos seguintes termos: “Aparece-nos, assim, a categoria do realismo como categoria central da crítica (não da estética) marxista, isto é, como critério central para aferir até que ponto uma obra realizou ou não um autêntico reflexo estético do real, até que ponto ela respeitou ou não as leis objetivas que determinam o conhecimento artístico do mundo (...)” (COUTINHO, 1968, p. 106)

estrito da palavra.” (LUKÁCS, G. *in*: MARX, K., ENGELS, F., 2012, p. 11). Entretanto, são inumeráveis os momentos em que ao longo de sua vasta obra, ambos se referiram e refletiram sobre arte e literatura,⁶⁵ trazendo com isso, se não um pensamento estético sistemático, elementos teórico-metodológicos que possibilitam uma fecunda teoria da arte.

Nossa perspectiva crítica tem como base as formulações estabelecidas pelo filósofo húngaro em torno do realismo, compreendido como “(...) um procedimento estético que se apoia em dois pontos básicos: o recurso à *tipicidade* e o *método narrativo*.” (FREDERICO, 2013, p. 105). Buscaremos caracterizar estes dois pontos e ressaltá-los ao longo da análise dos romances.

Neste sentido, e já buscando aproximações entre as formulações de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira sobre a práxis literária e a compreensão da arte como forma antropomorfizadora de conhecimento, encontramos semelhanças entre a formulação de G. Lukács e a concepção artística de ambos os escritores, como mencionado anteriormente:

“(...) para o nascimento de qualquer obra de arte, é decisiva precisamente a concreticidade da realidade refletida. Uma arte que pretendesse ultrapassar objetivamente as suas bases nacionais, a estrutura classista de sua sociedade, a fase da luta de classe que é nela presente, bem como, subjetivamente, a tomada de posição do autor em face de todas estas questões, destruir-se-ia como arte.” (LUKÁCS, G., *in*: NETTO, 1981a, p. 192).

É dessa concreticidade, ou enraizamento social, que o grande artista consegue plasmar em sua obra o conhecimento da unidade entre fenômeno (aparência) e a essência da realidade, ou seja, por meio dos destinos dos personagens ele consegue desvelar aspectos que estão subjacentes à prática aparente deles. Um claro exemplo disso é o fato de podermos compreender a tragédia de Paulo Honório não apenas através do que nos aparece à primeira vista: um brutal proprietário a ser moralmente condenado por suas atitudes que causam o suicídio de sua esposa, mas de levar em conta, ao fim da narrativa, que a posição assumida na dinâmica social por ele colocou a “necessidade” de agir de tal forma; ou ainda, podemos compreender a decadência da quinta dos Paulo não

⁶⁵ O monumental trabalho de identificação destes momentos na volumosa obra e correspondência de ambos os autores foi levada a cabo por Mikhail Lifschitz, durante exaustiva pesquisa que realizou durante os anos de 1931-1933 no Instituto Marx-Engels-Lenin de Moscou, resultando em um alentado volume com mais de 2.000 páginas. Parte desta seleção teve uma edição recente no Brasil, cf. MARX, K.-ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*, São Paulo: Expressão Popular, 2012.

apenas por um problema de gestão da propriedade, mas sim por uma conjunção de fatores que remetem em última instância à dinâmica de expansão do capitalismo português, somado a uma consciência aristocrática de Mariano Paulo que acarreta entre outras coisas a morte de seu filho e a tragédia de sua vida e de sua propriedade.

Uma das especificidades do conhecimento artístico da realidade é o fato desse movimento não necessitar de uma mediação conceitual – abstrata –, tal como é necessário à sociologia, à economia etc.,

(...) Ao contrário da ciência, que resolve este movimento nos seus elementos abstratos e se esforça por identificar conceitualmente as leis que regulam a interação entre os elementos, a arte conduz à intuição pela sensibilidade desse movimento como movimento mesmo, em sua unidade viva. (LUKÁCS, G. *in*: MARX, K., ENGELS, F., 2012, p. 27)

A vida dos personagens condensa, ou ainda, expressa concretamente o movimento da realidade em seus diversos aspectos, tanto objetivos quanto subjetivos. Assim, a afirmação de Engels sobre a necessidade de “personagens típicos em circunstâncias típicas” – isto é, de personagens que em sua individualidade e imersos nas relações sociais em um determinado tempo e espaço históricos, condensam vários traços expressivos de uma época – se torna ainda mais clara. Não se trata aqui de representantes ideais, que encarnam o que há de melhor ou de pior do “espírito de uma época”, tal como Marx define os personagens de Schiller; mas sim de indivíduos que dentro das limitações e potencialidades do contexto em que estão inseridos expressam, em suas relações sociais cotidianas, traços da consciência de uma época. Para Lukács:

“O personagem artístico só pode ser típico e significativo quando o autor consegue revelar as múltiplas conexões que relacionam os traços individuais de seus heróis aos problemas gerais da época, quando o personagem vive diante de nós os problemas de seu tempo, mesmo os mais abstratos, como individualmente seus, como algo que têm para ele uma importância vital (...)” (LUKÁCS, 2010, p. 192)

Outro aspecto caro à arte como forma de conhecimento da realidade e que constitui o seu verdadeiro nó, está expresso da seguinte maneira por Marx:

“a dificuldade não consiste em compreender que a arte grega e a epopeia estão vinculadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em compreender porque ambas ainda nos proporcionam um prazer estético (...)” (MARX *in*: MARX, K., ENGELS, F., 2012, p. 128).

Uma chave para se avançar nesta questão reside justamente na necessidade de a obra de arte ser uma unidade sensível de forma e conteúdo, sendo que o apelo à sensibilidade alcançado pela forma artística perpassa a época em que ela foi criada, por dizer respeito à história da sociedade humana, logo a nós mesmos enquanto ser genérico. O momento de concepção – e também de recepção – da obra de arte tem como característica a suspensão da imediatez cotidiana, ele exige, nos termos de Lukács: “que se eleve da sua singularidade meramente particular à particularidade estética” (LUKÁCS, *in*: NETTO, 1981a, p. 196) imbricada na vida social dos homens e que, neste sentido, proporciona uma “autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”. Ao refletir sobre sua própria realidade – no momento da escrita ou do desfrute literário – aprofunda-se o conhecimento das relações sociais que ligam os homens entre si; este conhecimento pode, ao desvelar a desumanidade das relações sociais estabelecidas sob a lógica capitalista, se colocar em defesa da integridade do homem face a uma realidade reificada:

“Ora, a *humanitas* – ou seja, o estudo apaixonado da substância humana do homem – faz parte da essência de toda literatura e de toda arte autênticas. Não basta, para que sejam chamadas de humanistas, que estudem apaixonadamente o homem, a verdadeira essência da sua substância humana; é preciso também, ao mesmo tempo, que elas defendam a integridade do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram. (LUKÁCS, G. *in*: MARX, K., ENGELS, F., 2012, p. 19)

Justamente essa defesa da integridade do homem – função última da grande arte – se efetiva, em termos analíticos, a partir da categoria do realismo. A efetiva comunicação literária – especificamente em nosso caso na práxis literária de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira –, na qual se subentende um trabalho artístico do autor para solicitar de forma sensível a reflexão do leitor, encontra bases tanto na tipicidade de seus personagens quanto no predomínio do método narrativo em suas obras.

Feita esta breve digressão, podemos adentrar o universo de ambos os romances.

3.2 São Bernardo e Casa na duna

3.2.1. *Proprietários rurais na sociedade das mercadorias*

Graciliano, em seu já mencionado artigo “Fator econômico no romance brasileiro”, diz ao tratar da produção romanesca no Brasil entre os anos de 1930 e 1945 que privilegiou uma perspectiva intimista na construção dos personagens:

“Testemunhas do conflito em que se debatem o capital e o trabalho, os romancistas brasileiros nos apresentam ora o capitalista, ora o trabalhador, mas *as relações entre as duas classes ordinariamente se percebem.*” (RAMOS, 2005, p. 365, grifos nossos)

Para nós, a crítica empreendida nesse texto – o trato de dramas de personagens sem levar em conta a forma pela qual garantem a sua sobrevivência, logo nas relações sociais que estabelecem com outros personagens e com seu meio – ganha positividade em suas obras, isto é, podemos ver essa relação entre as diferentes classes sociais expressas literariamente em *São Bernardo*, mas não só, ao acompanharmos a construção e decadência de Paulo Honório e de sua propriedade. Na nossa perspectiva comparatista, podemos estender essa expressão também a *Casa na Duna*, ao acompanhar as transformações econômicas que tomam lugar nas “aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo”, na Gândara responsáveis pela decadência da Casa dos Paulo situada no topo das dunas.

Para nossa perspectiva de análise, devemos compreender a vida de Paulo Honório e de Mariano Paulo nos marcos históricos do modo de produção capitalista não apenas em seus aspectos econômicos, mas como uma totalidade que abarca todas as esferas do ser, impregnando sua lógica – calcada na alienação do trabalho – nas estruturas de consciência (subjetividade) dos seres sociais, isto é, justamente por ser uma forma de se organizar socialmente a produção e a reprodução da vida – em privilégio e por uma classe dominante –, ela condiciona também as formas de existência dos seres. Ao transformarem a natureza através do trabalho com vistas a produzir mercadorias a serem trocadas no mercado, as pessoas transformam também a si em mercadorias, nas palavras de K. Marx:

“O operário produz o capital, o capital produ-lo a ele, portanto ele a si próprio, e o homem, como *operário*, como *mercadoria*, é o produto de todo movimento. Para o homem que não é senão *operário*, e como operário, todas as suas qualidades humanas só existem na medida em que existirem para o capital *estranho* a ele.” (MARX, 1993, p. 75)

Essa produção de si como mercadoria toma lugar quando a relação de trabalho assalariado é predominante na sociedade. Uma das características do assalariamento é a alienação do trabalho que se caracteriza pelo fato de a atividade vital do homem, o trabalho, no regime de propriedade privada aparecer como algo externo a ele que se objetiva no produto do seu trabalho, que não lhe pertence. Neste sentido, o trabalhador

vê a sua atividade produtiva vital ser apropriada por outra pessoa e passa a lhe ser algo estranho, alienado. “O trabalho alienado inverte esta relação no sentido de que o homem, precisamente porque ele é um ser consciente, faz da sua actividade vital, da sua *essência*, apenas um meio para a sua *existência*.” (MARX, 1993, p. 67).

Esse processo se baseia na divisão social do trabalho, na fragmentação da produção das mercadorias em várias fases, logo, na especialização do trabalho e na fragmentação do próprio trabalhador. Ele passa a ser responsável apenas por uma parcela da mercadoria e esta que já lhe era algo exterior, assume uma forma fetichizada. De fruto do trabalho ela aparece como eixo das relações sociais, os homens se relacionam entre si aparentemente através da relação entre diferentes mercadorias, quando na verdade estão estabelecendo relações sociais entre seus diferentes trabalhos que apesar de possuírem diferentes qualidades concretas (produção de valor de uso) se igualam pela sua quantidade, isto é, pelo tempo médio gasto na produção (trabalho abstrato, produção de valor).⁶⁶ Neste sentido, contraditoriamente, os aspectos humanos se tornam cada vez mais ausentes do trabalho, valorizado primordialmente em sua forma abstrata, ao mesmo tempo em que ele só pode se realizar concretamente num valor de uso que visa atender as necessidades sociais, sejam ela “do estômago ou da fantasia” (MARX, 1988, p. 45). Essa primazia da lógica da mercadoria – do trabalho abstrato – penetra também a subjetividade dos seres sociais formando estruturas de consciência próprias dessa sociedade.

É nesta perspectiva que buscaremos compreender a vida desumanizada de Paulo Honório enquanto capitalista. Devemos notar, novamente, que a especificidade da arte é nos propiciar o conhecimento da realidade de forma sensível, sem necessidades de mediações conceituais, como já colocamos anteriormente. Assim, a grandeza de Graciliano Ramos reside não em expor o funcionamento da consciência de um capitalista, mas sim de captar esta lógica ao narrar o destino e as ações de um

⁶⁶ Segundo a clássica definição de K. Marx: “O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. Por meio desse quíproco os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas físicas, metafísicas ou sociais. Assim, a impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo ótico não se apresenta como uma excitação subjetiva do próprio nervo, mas como forma objetiva de uma coisa fora do olho. Mas, no ato de ver, a luz se projeta realmente a partir de uma coisa, o objeto externo, para outra, o olho. É uma relação física entre coisas físicas. Porém, a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se representa, não têm que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se originam. Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. (MARX, 1988, p. 71)

proprietário rural nordestino, com suas marcas históricas, sociais, psicológicas próprias donde decorre que a trajetória de Paulo Honório, tal como podemos acompanhá-la é permeada de contradições que aparecem tanto para nós quanto para o próprio narrador no processo de reflexão deste ao escrever sua história. Além disso, o dono de S. Bernardo ao mesmo tempo em que condensa em si as características gerais de um capitalista em busca de construir e manter sua propriedade (e seu lucro) está saturado de determinações históricas brasileiras, ao ser construído a partir também da experiência do autor. Ao narrar a sua saga na conquista de São Bernardo e depois na sua manutenção, o escritor alagoano narra o conflito entre o capital e o trabalho da perspectiva do capital. Neste sentido Paulo Honório passa a deter um forte poder econômico e, com isso, a possibilidade de subjugar a todos com quem se relaciona tanto pela força do dinheiro quanto pela força física.

A vida e a quinta de Mariano Paulo estão inseridos nessa mesma lógica, entretanto, com marcas bastante diversas tanto pela posição social que eles ocupam quanto pelas características próprias de Portugal impressas à narrativa. Carlos de Oliveira ao construir sua obra em torno da Gândara expressa uma realidade própria de Portugal à época – país eminentemente ruralizado, com predomínio da população camponesa proveniente de relações de servidão mantidas por séculos nos campos portugueses⁶⁷. Mariano Paulo nos aparece em uma “encruzilhada”, na qual está em jogo a tradição de sua família, na decadência da quinta frente às transformações próprias da extensão de relações capitalistas na região. Tal como Graciliano, o escritor português, de forma concisa e precisa ao mesmo tempo em que enraíza seus personagens nessa região de dunas, nos traça aspectos mais gerais da necessidade do capitalismo de “revolucionar constantemente os instrumentos de produção, portanto as relações de produção, e por conseguinte toda as relações sociais” (MARX, K.; ENGELS, F. 2008, p. 13).

Assim como a brutalidade de Paulo Honório é traço característico da herança escravista brasileira, olhar o passado buscando recuperar a tradição de sua família é uma especificidade de um setor da classe dominante rural portuguesa. É interessante notar que a perspectiva de cada um dos proprietários se dá em sentido contrário – ainda que ambos e suas respectivas propriedades acabem decadentes –, isto é, Paulo Honório se beneficia das transformações em curso no campo brasileiro que lhe possibilitam

⁶⁷ Cf. Álvaro Cunhal *As lutas de classe em Portugal na Idade Média*, Lisboa: Caminho, 1997.

conquistar São Bernardo das mãos de Padilha, herdeiro da propriedade mas não afeito ao cultivo dela, pois fora educado para se tornar doutor. Por outro lado, Mariano Paulo está preocupado em manter a quinta, fundada por Silvério Coxo ao pé de uma nogueira, funcionando nos mesmos moldes que até então se realizara historicamente, frente a uma realidade em constante transformação. O que podemos perceber em comum a estes dois proprietários é o fato de ambos estarem submetidos a uma dinâmica social que lhes escapa ao controle, seja pela impossibilidade, no caso de Paulo Honório, de submeter a tudo e todos ao seu comando pela mediação do dinheiro (por exemplo, Madalena), e de ao mesmo tempo se enredar em sua própria sanha pelo lucro – passa a se sentir ameaçado pelos trabalhadores e moradores, sentimento que assume a expressão de ciúmes e culmina no suicídio de Madalena –, seja por estar incapacitado de enfrentar as modificações econômicas que tomam lugar em Corrocovo – necessidade de inserir máquinas na produção, de estender suas atividades também para o comércio, por fim a impossível concorrência com as grandes fábricas produtoras de telha.

3.2.2. *Consciência capitalista e consciência pré-capitalista*

Os diferentes modos de ser dos proprietários rurais se expressam em ambos os romances e nos possibilitam a aproximação entre eles. Já iniciamos nas linhas acima traços diferenciadores de Paulo Honório e Mariano Paulo que residem para nós na contraposição entre proprietário fundiário – próprio de uma época pré-capitalista – e o proprietário capitalista, K. Marx coloca essa questão nos seguintes termos:

“(...) o proprietário fundiário está ciente de que o capitalista é o seu escravo de ontem enriquecido, liberto, arrogante e vê-se a si próprio como *capitalista* ameaçado por aquele; o capitalista está ciente de que o proprietário fundiário é o senhor ocioso e cruel /egoísta de ontem, está ciente de que ele o prejudica como capitalista se bem que deva à indústria todo o seu significado social de hoje, o seu ter e o seu fruir, vê nele uma oposição à indústria *livre* e ao capital *livre*, independente de toda a determinação natural; esta oposição é extremamente amarga e diz reciprocamente a verdade.” (MARX, 1993, p. 79)

Podemos ver esta contraposição entre capitalista e proprietário fundiário também no universo dos romances. No caso de *São Bernardo* ela toma lugar nas práticas de Paulo Honório e aquela exercida por Seu Ribeiro, conhecido no passado como major terminando como guarda-livros de S. Bernardo. No capítulo 7 tomamos conhecimento da história de Seu Ribeiro, figura que zelava pelo andamento ordeiro e pacífico do povoado onde vivia, isto é, ele congregava vários poderes: econômico (grande

algodoais), educativo (traduzia as cartas e contava histórias), religioso (sua mulher rezava o terço), moral (casava as meninas grávidas com “o sedutor” responsável), policial (prendia os assassinos) e político (desfazia as confusões na feira e por todas suas outras funções organizava a vida do povoado), daí a alcunha de Major. Entretanto, com as transformações decorrentes do avanço das forças produtivas – e da divisão do trabalho – estas funções foram sendo ocupadas por especialistas (médicos, advogados, vigário, escola, cinema etc.) e ele cada vez mais perdendo espaço, até se ver decadente tendo que migrar para a capital e se empregar como guarda-livros por um miserável salário. Graciliano, pelas palavras de Paulo Honório, nos dá uma belíssima imagem síntese desse descompasso entre a antiga forma de dominação própria de uma sociedade pré-capitalista e as novas necessidades surgidas deste modo de produção:

– Tenho a impressão de que o senhor deixou as suas pernas debaixo de um automóvel, Seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo. (SB, p. 36)⁶⁸

Seu Ribeiro teve como única alternativa aceitar a condição de trabalho de guarda-livros, tanto na Gazeta quanto depois em S. Bernardo. O seu apego a outra época é patente até mesmo na sua linguagem – como nota o próprio narrador –, se refere a Madalena como “excelentíssima” e se vale de eufemismos em conversas cotidianas:

“(...) Com mais de setenta anos, andava a pé, de preferência pelas veredas. E só falava ao telefone constrangido. Odiava a época em que vivia, mas tirava-se de dificuldades empregando uns modos cerimoniais e expressões que hoje não usam. O reduzido calor que ainda guardava servia para aquecer aqueles livros grossos, de cantos e lombadas de couro. Escrevia neles com amor lançamentos complicados, e gastava quinze minutos para abrir um título, em letras grandes e curvas, um pouco trêmulas, as iniciais cheias de enfeites.” (SB, p. 89-90)

Na sequência, Paulo Honório nos relata o funcionamento de S. Bernardo e a compreensão que ele – como capitalista – tinha da dinâmica dessa sociedade, diferente de Seu Ribeiro, e a forma de se movimentar para manter e ampliar o seu poder. Paulo

⁶⁸ Estas palavras de Paulo Honório são para nós uma forma literária da visão do capitalista com relação ao proprietário fundiário tal qual formulada por K. Marx: “A propriedade móvel, por seu lado, aponta para o milagre da indústria e do movimento, ela é filha dos tempos modernos e sua unigênita e legítima filha; ela lamenta o seu adversário como um imbecil *não esclarecido* acerca da sua essência (e isto está perfeitamente correcto) que quer pôr, no lugar do capital moral e do trabalho livre, a bruta violência imoral e a servidão; ela descreve-o como um Dom Quixote que, sob a aparência da *elevação* e da *honestidade*, do *interesse universal*, da *estabilidade*, esconde a incapacidade de movimento, a procura gananciosa de fruição, o egoísmo, o interesse particular, a má intenção; ela declara-o um *monopolista* manhoso; abafa as suas reminiscências, a sua poesia, o seu visionarismo, com uma enumeração histórica e sarcástica da baixeza (...)”. (MARX, 1993, p. 81)

Honório incorpora em sua prática a “estrutura de consciência” própria do capitalismo cuja expressão máxima é a reificação das relações sociais. Ele compreende a divisão social do trabalho – devemos recordar que logo nas primeiras linhas do romance, ele nos conta da má sucedida tentativa de compô-lo dividindo socialmente o trabalho – e em vez de buscar congregar em si as diferentes esferas de poder, ele as submete pela força do dinheiro. Amplia sua propriedade – primeiro de fato depois de direito – por intermédio “das chicanas de João Nogueira”, seu advogado; busca se projetar politicamente por meio dos jornais: “Costa Brito também publicou uma nota na *Gazeta*, elogiando-me e elogiando o chefe político local. Em consequência mordeu-me cem mil-réis.” (p. 38); por meio de troca de favores com o poder executivo, tanto na construção de estradas (cujo interesse primeiro era facilitar o trânsito de mercadorias de S. Bernardo) quanto na construção de uma escola para “trazer a benevolência do governador” (p. 40).

Paulo Honório numa perspectiva própria da racionalidade capitalista se coloca o objetivo de conquistar S. Bernardo e age obstinadamente para tal, sendo a concretização desse seu plano o seu único parâmetro tanto para suas ações, quanto para a interpretação que faz delas através da sua reflexão materializada no romance:

“(…) A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considereei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.” (SB, p. 37)

Podemos perceber esta mesma diferenciação na perspectiva dos proprietários rurais em *Casa na Duna*, comparando Mariano Paulo e Miranda. O primeiro – como já mencionamos e trabalharemos mais adiante – e sua quinta no alto da duna vivem ainda “como nos tempos do velho Paulo” e buscam se manter assim colocando-se contra as inserção de máquinas na produção, a única alternativa seria a expansão de suas atividades para além da agricultura:

“Mariano rejeitava a modernização da agricultura, a compra das máquinas. Uma experiência arriscada e dispendiosa. Se os lavradores de S. Caetano, do Albocaz, estavam a lançar mão do comércio ou de pequenas indústrias, porque não tentar também? Parecia-lhe o caminho indicado, a única saída” (CD, p. 49)

Em meio à crise na produção agrícola devido às fortes chuvas do inverno, nos aparece Miranda, merceeiro de Corrocovo, que se aproveita da fome causada pelas intempéries para açambarcar as terras dos pequenos proprietários como pagamento das

dívidas fiadas em seu armazém tanto na compra de suprimentos para agricultura e de alimentos quanto com empréstimos em dinheiro, podemos acompanhar a pequena (grande) tragédia de Luciano Taipa:

“Luciano Taipa vira o milho da sua leira secar, apodrecer. Escapara meia dúzia de alqueires, o sustento de poucas semanas, mas não vendera um grão, não apurara um ceitel. O inverno, encrespado, ia passando e o rol da dívida crescia no livro de assentos do Miranda.

(...)

Luciano Taipa a endireitar a vida. Mas se o homem põe, Deus dispõe. E Deus dispusera a desgraça onde Luciano tinha posto a esperança. Deus a trabalhar por conta do Miranda. E o Miranda a apontar a Luciano com a ponta do lápis o livro dos assentos:

– Sou teu amigo, capaz de um sacrifício. Mas nisto, não. Negócios são negócios. Ou pagas ou fico-te com a terra.

(...)

O rol crescia. Agora, era o milho de todos os dias, o milho que o estio devorara. Quando o inverno findasse, a terra estaria nas mãos do Miranda.

Não foi preciso tanto. Antes que as aves brancas da lagoa e as andorinhas regressassem do sul com a primavera, Luciano Taipa entregou-lhe a leira empenhada e emigrou. (CD, p. 58-59)

Em outra passagem do romance um dos jornaleiros do Miranda encontra um baú cheio de ouro em suas terras, a imagem final desse capítulo (XIX) retrata o espírito capitalista de Miranda na sua paixão pelo dinheiro:

“O Miranda convalescia. Sentava-se na cama e ordenava à mulher:

– O baú para aqui.

Mexia e remexia as libras, pegava nelas, atirava-as ao ar, deixava-as cair no cobertor. O cintilar rumoroso das moedas fascinava-o. (CD, p. 86)

Mariano Paulo, depois de uma tentativa má sucedida em diversificar a sua atividade econômica, com os fornos de cal do Guimarães, cria uma fábrica de telhas com o barro da quinta. Novamente a sua empresa será impedida pela concorrência exterior; abre-se uma estrada que tira Corrocovo do isolamento, possibilitando a entrada dos “grandes negociantes e industriais da cidade” na pequena vila.

“A fábrica de Mariano Paulo estava condenada. O restrito mercado que tinha fora devassado. Às aldeolas ermas, onde a telha de Corrocovo se vendia, chegava a concorrência das grandes indústrias” (CD, p. 114)

Mariano debita seu insucesso a uma maldição de tempos imemoriais, para além dos desígnios humanos: “Uma praga antiga, uma maldição que vem de longe. Há muito

que os Paulos foram condenados. Para pagar agora.” (CD, p. 118) Frente à decadência a única explicação encontrada por Mariano Paulo é metafísica, uma espécie de magia que governa os destinos humanos, contra a qual ele está disposto a “Espernear até o último alento” (CD, p. 118).

Será justamente essa estrada, causa da ruína final de Mariano Paulo e índice da modernização da região, que trará ainda mais prosperidade ao Miranda com a ampliação de seu comércio. Temos a imagem definitiva deste capitalista, ardoroso devoto do dinheiro, quando das festas à senhora da Lagoa vemos que a sua racionalidade – em contraposição à espera de Mariano Paulo – teve efeitos decisivos para seu sucesso:

“A vida direita como um fuso. Não pensa agora nos negócios do adubo, na panela de libras. Preocupações mais imediatas. De quando em quando, num olhar rápido à gaveta, calcula a receita da noite.

A vida direita como um fuso. A estrada nova, aberta de Corgos para Corrocovo, foi a última sopa que lhe caiu no mel. *O comércio rende como nunca e o Miranda aproveita a onda.* Não é preciso ir à bruxa. Das duas uma: ou acaba presidente da junta da freguesia ou dono dum armazém em Corgos. Os jornaleiros bebem mais um copo. A sede é muita, já se vê.

E nisto a procissão aproxima-se da loja. O Miranda despe o guarda-pó, puxa uma orelha ao marçano:

– Olho na gaveta. *A gaveta, rapaz, é sagrada.*

Ajusta os suspensórios, enfia o casaco assertoado, e vem à porta ajoelhar diante da Senhora e do pátio.” (CD, p. 123-124, grifos nossos)

Vale ressaltarmos uma imagem desse trecho que expressa bem o trabalho minucioso com as palavras por Carlos de Oliveira. A vida o Miranda corre “direita como um fuso”, é clara e direta a referência a um caráter modernizante da vida; ela é comparada ao funcionamento de uma máquina, imagem essa que retrata a consciência capitalista do Miranda.

Podemos estender a comparação até agora feita internamente aos dois romances aos protagonistas de *Casa na Duna* e *São Bernardo*. Tanto num quanto noutro narra-se a negociação para a conquista de uma propriedade – no primeiro, a tentativa frustrada de adquirir os fornos de cal do Guimarães; no segundo a compra de S. Bernardo – como fruto do resgate de empréstimos. Em ambos os casos essa ação é determinante nos destinos dos protagonistas e na organização do romance, o desdobramento – bem sucedido ou não – da negociação transforma os destinos de Mariano Paulo e de Paulo Honório. Não necessitamos ser versados em economia ou administração para compreendermos o significado dessa operação financeira, a sua importância provém da

relação que ela guarda com os homens em questão. A escrita de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos faz eco da formulação de Lukács em torno do narrar:

“O que nos interessa é ver como Ulisses ou Gil Blas, Moll Flanders ou Dom Quixote reagem diante dos grandes acontecimentos de suas vidas, como enfrentam os perigos, como superam os obstáculos e como os traços que tornam interessantes e significativas suas personalidades se desenvolvem de modo cada vez mais amplo e profundo na ação. Se não revelam traços humanos essenciais, se não expressam as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo.” (LUKÁCS, 2010, p. 162)

É neste sentido que podemos apreender as características de cada um dos proprietários, enquanto a negociação das letras e dos fornos é marcada pela espera de Mariano Paulo, o dono de S. Bernardo age constantemente para forçar a ruína de Padilha. Além disso, em termos da economia do romance, enquanto a aquisição de S. Bernardo nos é narrada em apenas um capítulo, o quarto, em *Casa na duna* a espera se arrasta do capítulo XII ao XVIII, marcado por interrupções. Podemos associar a rapidez pela qual nos é dado o conhecimento da conquista de S. Bernardo ao fato de o narrador ser Paulo Honório, que não vacila nas negociações e age decididamente. Em *Casa na duna*, apesar de termos um narrador em terceira pessoa, podemos perceber em várias passagens a adesão deste à perspectiva da personagem, recurso estilístico presente em toda obra de Carlos de Oliveira, aspecto esse notado por Benjamin Abdala Júnior, tal como já mencionamos anteriormente.

Outro aspecto a ser ressaltado é a forma pela qual tem início a negociação. Paulo Honório traça um plano para conquistar a propriedade, e trava relações com Padilha intencionalmente oferecendo-lhe sucessivos empréstimos que sabe que não serão pagos para, finalmente, arrematar São Bernardo; Mariano Paulo, por sua vez, frente à crise que assola a produção toma a resolução de agir para “erguer um dique à ruína que se aproximava” e após essa resolução recebe, coincidentemente, a proposta para comprar os fornos de cal do Guimarães. A negociação não avança e acaba num pedido de empréstimo com os fornos como hipoteca. A partir disso acompanhamos uma ansiosa espera de Mariano para o vencimento das letras para liquidar a dívida em seu favor.

Por fim, cabe reproduzirmos um pequeno trecho de ambas as negociações em que ficam patentes as diferenças entre um e outro proprietário:

“– Oiça, Guimarães. Você falou-me em vender os seus fornos e eu aceito o negócio. Pelo justo preço, claro. Agradeço-lhe a franqueza de me dizer que a concorrência do Neves pode causar embaraços. Não se esqueça que fico nas mesmas circunstâncias. Dou-lhe trinta contos. Nem mais um tostão.

O Guimarães bateu a ponta das unhas no mármore da mesa:

– É curto, Mariano, muito curto.

Continuou a tamborilar. *Mariano Paulo aguardava.*

(...)

Falemos claro Mariano. Não me convém vender. Vivo dos fornos, não posso desfazer-me deles.

Mariano Paulo irritou-se:

– Que diabo de história é essa? Você é que me foi falar na venda. Passava-me lá pela cabeça o negócio se não mo tivesse proposto? (CD, p. 52-53, grifos nossos)

“Isso não são maneiras, Padilha. Olhe que as letras se venceram.

– Mas se não tenho! Hei de furtar? Não posso, está acabado.

– Acabado o que, meu sem-vergonha! Agora é que vai começar. Tomo-lhe tudo, seu cachorro, deixo-o de camisa e ceroula.

O presidente honorário perpétuo do Grêmio literário assustou-se:

– Tenha paciência, Seu Paulo. Com barulho ninguém se entende. Eu pago. Espere uns dias. A dívida só é ruim para quem deve.

– Não espero nem uma hora. Estou falando sério, e você com tolices! Despropósito não! Quer resolver o caso amigavelmente? Faça preço na propriedade.” (SB, p. 22, grifos nossos)

3.2.3 Marcas Brasileiras do capitalista Paulo Honório⁶⁹

A violência

Neste breve trecho de *São Bernardo*, podemos perceber também outro traço marcante da classe dominante brasileira na prática de Paulo Honório, o uso da violência

⁶⁹ Não é o objetivo, nem a proposta, da presente pesquisa uma análise sociológica da formação do capitalismo no Brasil; tampouco é nossa perspectiva buscar explicações sociológicas para o romance, no entanto, é de fundamental importância para nossa perspectiva crítica buscar as relações possíveis entre o desenrolar das transformações sociais, econômicas e políticas brasileiras e portuguesa e a escrita de Graciliano Ramos e de Carlos de Oliveira. Nesse sentido, é que compreendemos, e fazemos coro, a já mencionada afirmação de Antonio Candido em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”: “Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos.” (CANDIDO, 2006, p. 172). Além disso, nossa perspectiva faz eco da de Antonio Candido: “Só a podemos entender [obra literária] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente integrada, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, 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*.” (CANDIDO, 2000, p. 4)

tanto para manter quanto para ampliar a sua dominação. Devemos lembrar que a possibilidade dele se construir como proprietário rural é algo próprio da ordem social capitalista. Essa extensão (ou generalização) das relações capitalistas no campo toma corpo, no Brasil, em inícios do século XX – tempo histórico em que se passa o romance, fato notado pela referência à revolução de outubro (revolução de 1930) em seus últimos capítulos – e se opera na base de um acordo entre os diferentes setores dominantes, podemos afirmar com Florestan Fernandes que estamos no início da “era burguesa”:

“O que muitos autores chamam, com extrema impropriedade, de crise do poder oligárquico não é propriamente um ‘colapso’, mas o início de uma transição que inaugurava, ainda sob a hegemonia da oligarquia, uma recomposição das estruturas do poder, pela qual se configurariam historicamente, o poder burguês e a dominação burguesa.” (FERNANDES, 2006, p. 239)

Este processo de constituição da sociedade de classes no Brasil assumiu o caráter de uma “consolidação conservadora” criando aqui uma manutenção no padrão de dominação de classe que se perpetua desde a colônia até a sociedade de classes do século XX – com suas devidas adaptações –, forma esta cunhada por Florestan Fernandes de “autocracia burguesa”.⁷⁰ Paulo Honório – pelo que conhecemos de sua prática – é figura exemplar desta consolidação conservadora da dominação burguesa, pois ao mesmo tempo em que é fruto das transformações capitalistas no Brasil, sua mentalidade é plasmada pela tradição de dominação oligárquica.

Neste sentido, podemos relacionar o seu recurso à violência – como algo corrente e trivial – a uma herança escravocrata, regime de trabalho que perdurou por mais de 400 anos aqui, incorporada pelas elites. A brutalidade de Paulo Honório é parte constitutiva (e por que não dizer necessária) de sua ação com vistas a concretizar o seu objetivo. É de se notar que a violência aparece para Paulo Honório como algo que desencadeia o seu caminho ascendente até conquistar S. Bernardo, segundo o próprio narrador, o seu “primeiro ato digno de referência” – porque até então era um trabalhador de oito – foi esfaquear João Fagundes por causa de uma mulher. Tal ato lhe rendeu “três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes” (SB, p. 13). Após sair da cadeia ele não

⁷⁰ “(...) a dominação burguesa se associava a procedimentos autocráticos, herdados do passado ou improvisados no presente, e era quase neutra para a formação e difusão de procedimentos democráticos alternativos (...) Entre as elites das classes dominantes havia um acordo tácito quanto à necessidade de manter e de reforçar o caráter autocrático da dominação burguesa, ainda que isso parecesse ferir a filosofia da livre empresa, as bases legais da ordem e os mecanismos do Estado representativo. (...)” (FERNANDES, 2006, p. 243)

se submete mais ao trabalho assalariado, vai perseguir o capital sem descanso e o conquistará, não sem antes passar por grandes dificuldades – já que o capital de início se desviada dele – mas tendo a violência como um recurso sempre presente, e frequentemente, a seu favor nas negociações. Ele nos narra com naturalidade os artifícios utilizados para concretizar o negócio com Dr. Sampaio:

“O Dr. Sampaio comprou-me uma boiada, e na hora da onça beber água deu-me com o cotovelo, ficou palitando os dentes. (...). Não desanimei: escolhi uns rapazes em Cancalancó e quando o doutor ia para a fazenda, *cai-lhe em cima, de supetão. Amarrei-o, meti-me com ele na capoeira, estraguei-lhe os couros nos espinhos dos mandacarus*, quipás, alastrados e rabos-de-raposa.

– Vamos ver quem tem roupa na mochila. *Agora eu lhe mostro com quantos paus se faz uma canoa.*

O doutor, que ensinou rato a furar almotolia, sacudiu-me a justiça e a religião.

– *Que justiça! Não há justiça nem há religião. O que há é que o senhor vai espichar aqui trinta contos e mais os juros de seis meses. Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho.* (SB, 14, grifos nossos)

Este traço é uma constante em suas relações, uma vez que todas elas – assim como sua vida – são devotadas inteiramente aos negócios para conquista e ampliação de S. Bernardo, podemos mencionar o caso com o Mendonça, a reprimenda a D. Glória por atrapalhar o trabalho de Seu Ribeiro com conversas, a ida à capital para acertar as contas com o Brito, no espancamento de Marciano até a sua última discussão com Madalena.

Em termos comparatistas, podemos notar como esse recurso à violência não aparece na prática de Mariano Paulo – ou mesmo dos seus antepassados – de forma deliberada ou como parte constitutiva e necessária de sua ação. É de se notar, entretanto que é também um episódio resultante na morte de um trabalhador que definirá o destino de Mariano. Ainda quando jovem, tal qual Paulo Honório quando esfaqueia João Fagundes, o herdeiro da casa dos Paulo juntamente com Dr. Seabra “Corriam as feiras, os arraiais da gândara, com meia dúzia de jornaleiros fiéis, beliscando as raparigas, armando zaragatas, comendo o leitão assado sob as latadas das tabernas” (CD, p. 11-12). Justamente numa dessas feiras em S. Caetano se arma uma confusão, por causa de uma mulher, envolvendo Mariano e o médico que fez o primeiro buscar outra vida: “Pensava seriamente em casar, trocar as feiras, as mulheres da cidade, o jogo, pelos olhos da Conceição Pina (...)” (CD, p. 15).

Tanto em *São Bernardo* quanto em *Casa na duna* os episódios que dariam novos rumos para a vida dos protagonistas é narrado de forma breve, sem muitas descrições do ambiente da ação ou do estado psicológico dos atores, o importante é a transformação que este acontecimento implica nos destinos de cada um deles. É a partir do esfaqueamento de João Fagundes que Paulo Honório se afasta do trabalho no eito para perseguir o capital pela força de sua ação, como já vimos marcada pela violência, mudar o destino que lhe seria próprio, de se perpetuar como trabalhador. Mariano Paulo após a briga na feira de S. Caetano toma a resolução de seguir o caminho que lhe era esperado, constituir uma família e dar continuidade à linhagem dos Paulo na manutenção da propriedade.

Outro aspecto interessante que podemos depreender neste episódio é a origem social de cada um dos protagonistas. “O primeiro ato digno de referência” de Paulo Honório se passa em um velório, não se sabe de quem, com uma “cabritinha sarará danadamente assanhada” – que acaba por cair “na vida, de porta aberta, com doença do mundo” – e com “João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos”, ambiente próprio dos trabalhadores espoliados que, por vezes, esbordam os limites da legalidade instituída para sobreviverem. Por outro lado, Mariano Paulo juntamente com Dr. Seabra são da “corja dos fidalgos” que encaram os trabalhadores como fulanos aciganados e que se cercam de “jornaleiros fiéis”, também conhecidos como capangas, para garantirem a sua segurança nos abusos que cometem nas feiras.

Novamente, o método de representação utilizado por ambos os escritores estabelece uma relação orgânica entre os fatos e a vida dos personagens, predomina aqui o narrar e não o descrever, um dos fundamentos do método de composição realista. Ainda outro aspecto a se ressaltar com relação aos traços realistas dessas obras de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos reside no fato de que conhecemos ambos os protagonistas nas múltiplas relações sociais que estabelecem enraizadas nas suas respectivas realidades fazendo deles não apenas fantoches de ideias dos autores, mas personagens com uma definida fisionomia intelectual, isto é, apesar de Paulo Honório e Mariano Paulo conterem traços que retratam a característica das classes dominantes, suas atitudes são próprias de cada um deles, frutos da sua história de vida, das características sociais da realidade em que estão inseridos, enfim do seu *lócus*, que podemos conhecer ao longo da narrativa; eles possuem e expressam uma concepção de mundo que lhes é própria e os tornam típicos. Neste sentido, é de grande valia a

formulação de Lukács, cujo exemplo é Kostantin Liévin, personagem central de *Anna Karenina*, de Tolstoi:

“(...) quando se fala de fisionomia intelectual dos personagens artísticos, não se pretende dizer que suas ideias sejam sempre objetivamente exatas, que sua concepção pessoal do mundo reflita corretamente a realidade objetiva (...) Tolstoi figura nelas [discussões], com grande arte, as modificações de opinião de Lievin, a incoerência de seu pensamento, suas inquietas transições de um extremo a outro. Mas, precisamente nessa mudança perpétua e incoerente, revela-se a unidade da fisionomia intelectual de Lievin, o modo pelo qual assimila as várias ideias antitéticas. O caráter peculiar que estas ideias assumem nele, em cada ocasião concreta, é sempre o mesmo, é sempre um modo todo pessoal e lieviniano de pensar e de viver a universalidade. E, todavia, a unidade pessoal jamais se esgota na pura personalidade: precisamente nesta forma pessoal, e com todos os erros objetivos de seus conteúdos singulares, trata-se de algo que possui validade universal.” (LUKÁCS, 2010, p. 189)

Aprofundando a análise em torno dos traços que delineiam a fisionomia intelectual de cada um dos protagonistas, podemos perceber em Paulo Honório um sentimento de obstinação pela conquista e manutenção de S. Bernardo que se expressa energicamente contra tudo e todos que se colocarem como obstáculo aos seus objetivos.⁷¹ Podemos tomar como exemplo o marcado desprezo com o qual encara Luís Padilha, índice do modo de ser autocrático da classe dominante brasileira surgida no século XX. Padilha condensa em si dois aspectos ameaçadores para o capitalista: a) representa o antigo proprietário de S. Bernardo na qual, sob o comando de Salustiano, Paulo Honório teve de gastar “muita enxada ganhando tostões por doze horas de serviço” (SB, p. 13); b) é detentor do saber letrado – fora educado para ser doutor – e professa ideias subversivas em favor dos trabalhadores, contra a propriedade privada, atitude que nos aparece, pela perspectiva de Paulo Honório, como decorrente da primeira. O saber letrado é identificado a uma compreensão crítica da realidade. Recorrendo mais uma vez à interpretação da formação social brasileira empreendida por Florestan Fernandes, podemos notar nessa postura de Paulo Honório o comportamento próprio da elite brasileira:

“(...) diz respeito ao progressivo aparecimento de uma efetiva ‘oposição dentro da ordem’ e ‘a partir de cima’. Sob o regime

⁷¹ Aspecto este já notado por João Luiz Lafetá em sua notável análise de *São Bernardo*: “(...) Paulo Honório, representante da modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente, empreendedor, cruel, que não vacila diante dos meios e se apossa do que tem pela frente, dinâmico e transformador (...)” (LAFETÁ in: RAMOS, 1976, p. 181)

escravocrata e senhorial, a aristocracia podia conter (e mesmo impedir) esse tipo de oposição (...) A eclosão do regime de classes quebrou essa possibilidade, pulverizando os interesses das classes dominantes (não só entre categorias da *grande burguesia*, mas ainda convertendo os setores médios numa fonte de crescente pressão divergente). Ao mesmo tempo, ela ampliou o cenário dos conflitos potenciais, dando viabilidade à emergência de uma ‘oposição de baixo para cima’, difícil de controlar e fácil de converter-se em ‘oposição contra a ordem’. Ora, as elites brasileiras não estavam preparadas para as duas transformações concomitantes. Acomodaram-se de modo mais ou menos rápido à primeira diferenciação (...) No entanto, viram os efeitos da segunda diferenciação com um desafio insuportável, como se ela contivesse uma demonstração de lesa-majestade: as reservas de opressão e de repressão de uma sociedade de classes em formação foram mobilizadas para solapá-la e para impedir que as massas populares conquistassem, de fato um espaço político próprio, ‘dentro da ordem’.” (FERNANDES, 2006, p. 244)

Saber técnico x saber letrado

Paulo Honório sintetiza em sua prática e perspectiva os traços gerais, delineados por Florestan Fernandes, da classe dominante brasileira marcada por uma intolerância com relação a qualquer movimento que coloque em xeque o seu padrão de dominação. Acompanhamos na narrativa o prazer que o proprietário de S. Bernardo sente ao subjugar Padilha e demonstrar o seu insucesso como proprietário: “Quanto ao Padilha, eu sentia prazer em humilhá-lo mostrando-lhe os melhoramentos que introduzi na propriedade” (SB, p. 56). Este prazer aparece para nós como uma forma de valorizar o conhecimento técnico de Paulo Honório que lhe traz a prosperidade nos negócios em contraposição ao saber letrado, visto por ele como algo secundário e desnecessário. Isto fica evidente em sua opinião, *no tempo do enunciado*, sobre se construir uma escola em S. Bernardo, empreitada que topa apenas para garantir seu bom relacionamento com o governador:

“Escola! Que me importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos?
– Esses homens de Governo têm um parafuso frouxo. Metam pessoal letrado na apanha da mamona. Hão de ver a colheita”.
(SB, p. 40)

Por outro lado, vemos no tempo da enunciação quando Paulo Honório se dirige ao leitor explicando a sua tentativa de escrever o romance outra opinião:

“Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo”. (SB, p. 10)

O que percebemos nessa mudança de opinião é a adequação de diferentes conhecimentos para diferentes fins. Estamos, no tempo da enunciação, acompanhando a reflexão de Paulo Honório sobre sua vida, momento em que ele suspende suas atividades de cultivo em S. Bernardo, donde a decadência da fazenda; para a construção e gestão da propriedade conhecimentos técnicos lhe bastavam, para refletir e comunicar a experiência de sua vida eles se mostram insuficientes; o narrador é consciente disso:

“O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. E não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade. (SB, p.10-11)

Este conhecimento do qual ele tem “ignorância completa” aparece no tempo do enunciado como algo ameaçador a sua propriedade, pois lhe foge ao controle, quando a sua perspectiva é de ser senhor de todas as coisas. Nesse sentido é que podemos compreender o segundo aspecto constitutivo do desprezo que nutre por Padilha. No campo das ideias, do saber “teórico” Paulo Honório não tem capacidade para subjugar ninguém, nem mesmo o seu empregado Marciano, fato assim exposto pelo próprio narrador:

À noite reuni Marciano e Padilha na sala de jantar, *berrei um sermão comprido para demonstrar que era eu que trabalhava para eles. Mas atrapalhei-me e contentei-me em injuriá-los:*

– Mal agradecidos, estúpidos.

Amunhecaram, e baixei pancada:

– Juízo de galinha. Embarcando em canoa furada! Tontos. (SB, 56, grifos nossos).

3.2.4 Madalena e a perda do controle

Madalena, personagem central no desenrolar da tragédia de Paulo Honório e S. Bernardo, também detém este saber letrado e não se subjugava à dominação do proprietário. É sobre esta relação que nos deteremos agora. A primeira notícia que temos de Madalena no tempo do enunciado é a seguinte:

“Noutro dia, de volta do campo, encontrei no alpendre João Nogueira, Padilha e Azevedo Gondim elogiando umas pernas e uns peitos. Elevaram a conversa.

– Mulher educada, afirmou João Nogueira. Instruída.

– E sisuda, acrescentou Azevedo Gondim.

Padilha não achou qualidade que se comparasse aos peitos e às pernas. (SB, p. 42)

Ressaltam-se os seus atributos físicos – segmentados –, deixando em segundo plano as suas características psicológicas, para colocarmos a questão em termos conceituais, poderíamos dizer que ressaltam-se os aspectos imediatos, aparentes, sem relegar muita importância à essência que acompanha essa aparência. A decisão de estabelecer relação – conjugal – com Madalena parte de uma resolução prática de Paulo Honório – com vistas à perpetuação de sua propriedade –, que amanheceu “um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse (...) o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo” (SB, p. 54). Mais uma vez a ideia de uma mulher surge em pedaços: “Tentei fantasiar uma criatura alta, sadia, com trinta anos, cabelos pretos – mas parei aí. Sou incapaz de imaginação, e as coisas boas que mencionei vinham destacadas, nunca se juntando para formar um ser completo.” (SB, p. 54). A mulher, segundo a racionalidade capitalista de Paulo Honório seria, neste sentido, apenas um instrumento para lhe prover o herdeiro; a partir disso a sua busca assume os contornos de um negociante atrás de um bom negócio. O pragmatismo e rapidez de Paulo Honório podem ser vistos também nesse negócio, pouco tempo depois de encontrar Madalena pela primeira vez, ele toma a resolução:

“(...) Observei então que a mocinha loura voltava para nós, atenta, os grandes olhos azuis. De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agrava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha. D. Marcela era bichão. Uma peitaria, um pé de rabo, um toitiço!” (SB, p. 62)

É interessante notar a relação que o narrador estabelece entre o “querer bem à pequena” e sua aparente fragilidade. Ele resalta aqui as características que interessam diretamente ao seu objetivo – arranjar herdeiro para S. Bernardo – sem vacilar em qualquer instante quanto à resolução maior de sua vida, a prosperidade de sua fazenda sob o seu mais absoluto controle. A fragilidade aparente de Madalena assume importância, em contraposição à robustez de D. Marcela, por parecer mais fácil dominá-la.

Enfatizamos intencionalmente a principalidade assumida pelas características aparentes de Madalena que o narrador nos mostra e a partir das quais ele decide casar-se com ela. Desnecessário reafirmar o fato de Paulo Honório, em sua consciência de capitalista, encarar todas as suas relações sob a ótica do lucro e das vantagens que elas lhe trarão na manutenção de S. Bernardo. Nesse sentido, nos situamos no terreno das

relações reificadas, próprias da sociedade capitalista na qual as relações entre as pessoas são mediadas pelas relações entre coisas, tudo e todos se tornam mercadorias passíveis de serem trocadas.⁷² Este fenômeno que se inicia a partir das relações estabelecidas na produção se generalizam para o conjunto das relações sociais se tornando uma forma própria de existência do modo de produção capitalista:

“O caráter de *coisa* que as relações sociais adquirem na forma mercadoria é, agora, o caráter das *objetivações humanas*: elas se coagulam numa prática social que os agentes sociais particulares não reconhecem como sua. O fetichismo mercantil passa a ser fetichismo de *todo* o intercâmbio *humano*.” (NETTO, 1981, p. 85)

Esta é a perspectiva de Paulo Honório ao encarar primeiro Madalena de forma segmentada – como pernas e peitos, depois como uma pequena frágil, sem levar em conta os seus aspectos para além da sua aparência, era uma pessoa educada, sisuda instruída –; depois ao tratar de seu casamento como mais uma negociação corrente. Desta forma é possível percebermos como suas ações para se aproximar de Madalena e propor-lhe o casamento seguem a mesma lógica da conquista de S. Bernardo, ele age planejadamente buscando as condições para concretizar essa transação. Por outro lado, é interessante notar que para ela a proposta de Paulo Honório também aparece como uma boa oportunidade de resolver suas dificuldades financeiras e garantir uma vida segura para sua tia e para si, isto é, torna-se também um bom negócio.

No que toca à concretização do casamento, como era de se esperar pelo já mencionado, o narrador nos relata essa cena tal como uma transação comercial, a novidade a ser destacada é a vacilação de Paulo Honório propor a Madalena que se mude para S. Bernardo, pois até então o obstinado proprietário tinha como marca sua praticidade e decisão nas ações, aqui se revelam alguns índices dessa vacilação:

“– O que vou dizer é difícil. Deve compreender... Enfim, para não estarmos com prólogos, arreio a trouxa e falo com o coração na mão.
Tossi, encalistrado:

⁷² “Desse fato básico e estrutural [fetiche da mercadoria] é preciso reter sobretudo que, por meio dele, o homem é confrontado com sua própria atividade, com seu próprio trabalho como algo objetivo, independente dele e que o domina por leis próprias, que lhes são estranhas. E isso ocorre tanto sob o aspecto objetivo quanto sob o subjetivo. Objetivamente, quando surge um mundo de coisas acabadas e de relações entre coisas (o mundo das mercadorias e de sua circulação no mercado), cujas leis, embora se tornem gradualmente conhecidas pelos homens, mesmo nesse caso se lhes opõem como poderes intransponíveis, que se exercem a partir de si mesmos (...) Subjetivamente, numa economia mercantil desenvolvida, *quando a atividade do homem se objetiva em relação a ele, torna-se uma mercadoria que é submetida à objetividade estranha aos homens*, de leis sociais naturais, e deve executar seus movimentos de maneira tão independente dos homens como qualquer bem destinado à satisfação de necessidades que se tornou artigo de consumo...” (LUKÁCS, 2003, p. 199-200).

– Está aí. Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra... Sim, como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez...

Engasguei-me. Séria, pálida, Madalena permaneceu calada, mas não parecia surpreendida. (...) (SB, p. 81, grifos nossos)

Entretanto, essa vacilação rapidamente desaparece para dar lugar à obstinação, assim que ele percebe a disposição de Madalena para fechar o negócio. Uma semana depois da proposta, sob pressão de Paulo Honório, ela a aceita, ainda que indecisa, irresoluta:

“Madalena soltou o bordado.

– Parece que nos entendemos. Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim, não? Mas por que não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor.

– Ora essa! Se a senhora disse que sentia isso, eu não acreditava. E não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas. Especialmente uma resolução como esta. Vamos marcar o dia.

– Não há pressa. Talvez daqui a um ano... Eu preciso preparar-me.

– Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. Que é que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas.

Ouvindo os passos no corredor, baixei a voz:

– Podemos avisar sua tia, não?

Madalena sorriu, irresoluta.

– Está bem. (SB, p. 85)

Vemos aqui a já mencionada racionalidade capitalista no planejamento e execução de suas ações (“E não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas. Especialmente uma resolução como esta.”). A contradição daí decorrente é que a sua decisão se baseou justamente na perspectiva de encarar Madalena como uma mercadoria a ser submetida a uma transação comercial, considerando que sua aparente fragilidade, suas pernas e peitos eram toda ela, equívoco por ele descoberto imediatamente após o casamento.⁷³

⁷³ Parece-nos fecunda e passível de ser estendida à perspectiva adotada por Paulo Honório com relação à Madalena a seguinte reflexão de Lukács sobre a impossibilidade de uma completa racionalização da vida eliminando todas as contradições: “(...) Surge uma sistematização racional de todas as regulamentações jurídicas da vida, sistematização que representa, pelo menos em sua tendência, um sistema fechado e que pode se relacionar com todos os casos possíveis e imagináveis (...) essa necessidade de sistematização, de abandono do empirismo, da tradição, da dependência material, foi uma necessidade do cálculo exato. No entanto, essa mesma necessidade exige que o sistema jurídico se oponha aos acontecimentos particulares da vida social como algo sempre acabado, estabelecido com precisão e, portanto, como sistema rígido. Certamente isso produz conflitos ininterruptos entre a economia capitalista, que se desenvolve continuamente de modo revolucionário, e o sistema jurídico rígido.” (LUKÁCS, 2003, p. 216-217)

“Desde então comecei a fazer nela algumas descobertas que me surpreenderam. Como se sabe, eu me havia contentado com o rosto e algumas informações ligeiras.

Tive, durante uma semana, o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos. Mudei de rumo. Tolice. Madalena não se incomodava com essas coisas. Imaginei-a uma boneca da escola normal. Engano. (SB, p. 87).

Estes solecismos – marca, como outras, do autor implicitado no romance, isto é, do sujeito da enunciação e não do enunciado – dizem respeito menos à linguagem de ambos do que à prática social. Madalena se mostra desde os primeiros dias extremamente sensibilizada pelas precárias condições de trabalho e de vida dos trabalhadores de S. Bernardo, bases de sustentação da prosperidade de proprietário. É este descompasso de perspectivas e desencontros que acompanhamos ao longo de 6 capítulos – o 18 e do 20 ao 24 –, todos eles relacionados às miseráveis condições de vida dos empregados. Madalena age, constantemente, em defesa dos trabalhadores de diversas maneiras, buscando amenizar as agruras de suas vidas, o que gera para Paulo Honório custos inúteis. Ela assume, cada vez mais, uma feição ameaçadora à ordem estabelecida em S. Bernardo; passa a questionar a brutalidade do proprietário no trato com os empregados, o baixo ordenado deles etc. Somente ao fim da narrativa é que vemos explicitadas a raiz dessa solidariedade de Madalena aos trabalhadores. Ela viveu em sua infância e adolescência em condições análogas às deles, ela se identifica com os trabalhadores:

“– Escrevia tanto que os dedos adormeciam. Letras miudinhas, para economizar papel. Nas vésperas dos exames dormia duas, três horas por noite. Não tinha proteção compreende? Além de tudo a nossa casa na Levada era úmida e fria. No inverno levava os livros para a cozinha. Podia visitar igrejas? Estudar sempre, sempre, com medo das reprovações...

(...)

– As casas dos moradores, lá embaixo, também são úmidas e frias. É uma tristeza (...)” (SB, p. 149).

Acentua-se o isolamento de Paulo Honório com relação a todos os habitantes de sua fazenda, podemos observar isso no capítulo 18, na discussão instalada a propósito do ordenado de Seu Ribeiro que D. Glória e Madalena julgavam demasiadamente baixo. Já no capítulo 23, esse isolamento, aparentemente ganha corpo:

“E dirigi-me a casa. No alpendre Madalena, Padilha, D. Glória e Seu Ribeiro conversavam. Com a minha chegada calaram-se. Puxei uma cadeira e sentei-me longe deles. Era possível que a palestra não me interessasse, mas suspeitei que estivessem

falando mal de mim. Provavelmente. D. Glória sempre com segredinhos ao ouvido de Seu Ribeiro. E Madalena escutando o Padilha. O Padilha, que tinha uma alma baixa, na opinião dela. Para o inferno. Tão bom era um como o outro. Entretidos, animados. Conspiração. Talvez não fosse nada. Mas para quem, como eu, andava com a pulga atrás da orelha! Aborrecia. (SB, p.110)

Podemos retomar o que mencionamos anteriormente com relação à compreensão de Paulo Honório do saber livresco. As quatro personagens que se contrapõe a ele são justamente versados nesse saber e dominam um campo no qual ele é completamente ignorante, segundo seu próprio juízo. Nesse sentido, eles se colocam em uma zona fora do seu controle, aparecendo-lhe como possíveis ameaças a sua dominação, enquanto que os trabalhadores do eito estavam completamente subjugados a ele tanto em termos econômicos quanto em termos de conhecimento, pois o seu saber técnico era de grande valia. Entretanto, a apropriação desse saber teórico por seus trabalhadores é motivo de grande preocupação de Paulo Honório, pois aí reside um risco à sua dominação; recordemos a postura de Marciano ao reclamar das condições de trabalho em S. Bernardo, atitude que o proprietário debita aos ensinamentos de Padilha. Da mesma forma ele encara a prática de Madalena; ao fornecer vários bens tanto à velha Margarida quanto a Rosa, ela colocava aos trabalhadores a viabilidade de possuírem melhores condições de vida. Este sentimento do dono de S. Bernardo agrava-se com um contratempo no descaroçador de algodão e na serraria: um dínamo emperrado paralisara a produção durante alguns dias e lhe causaria perdas. Ele enxerga dentro de São Bernardo as forças que podem interromper o seu processo de acumulação.

Paulo Honório identifica em Madalena e Padilha – justamente no dia em que comemoravam 2 anos de casamento – os possíveis agentes de sua destruição, isto é, aqueles que poderiam colocar em risco o equilíbrio e a harmonia do funcionamento de S. Bernardo com a divulgação de ideias subversivas. Devemos ressaltar a relatividade dessa ameaça, pois tudo o que sabemos provém da perspectiva de Paulo Honório cuja principal marca é uma obstinação – por que não dizer fanatismo – pela sua propriedade, entretanto, o que importa para nós são os desdobramentos decorrentes dessa sua percepção. Ao perceber que Madalena não partilhava da sua perspectiva enquanto proprietário e que nutria outra concepção de mundo ele a vê fora de seu controle e até em contraposição a ele:

“Sim senhor, Conluiada com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando. (SB, p. 119)

A sua brutalidade expressa em injúrias e pancadas contra todos os que se colocavam como obstáculo à sua dominação assume, para com Madalena, a forma de ciúmes. “Procurei Madalena e avistei-a derretendo-se e sorrindo para o Nogueira, num vão da janela. (...) Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena – e comecei a sentir ciúmes” (SB, p. 121). Este sentimento se torna uma constante na relação entre os dois e qualquer atitude de Madalena era vista sob essa perspectiva, constituí-se na verdade uma tentativa de retomar o controle da situação. Contudo, é justamente em sua investigação para encontrar algo que desse razão ao seu ciúmes que Paulo Honório, em conversa com Padilha, é instado a refletir sobre o quanto sua esposa lhe era estranha:

“– Que diabo discutiam vocês?

O meu ciúme tinha-se tornado público. Padilha sorriu e respondeu, hipócrita:

– Literatura, política, artes, religião... Uma senhora inteligente, a D. Madalena. E instruída, é uma biblioteca. Afinal eu estou chovendo no molhado. O senhor, melhor que eu, conhece a mulher que possui

(...)

‘O senhor conhece a mulher que possui’. Conhecia nada! Era justamente o que me tirava o apetite. Viver com uma pessoa na mesma cama, e perceber ao cabo de anos que ela é uma estranha! Meu Deus! Mas se eu ignoro o que há em mim, se esqueci muitos dos meus atos e nem sei o que sentia naqueles meses compridos de tortura!” (SB, p. 135)

Estes “meses compridos de tortura”, decorrentes dos ciúmes, – que podemos acompanhar dos capítulos 25 ao 31 – se tornariam insustentáveis e em pouco tempo Madalena escolheria o seu desfecho trágico, não sem antes buscar, por meio da última conversa com Paulo Honório, instar-lhe uma mudança de postura com relação aos trabalhadores. Como podemos perceber, tanto o sentimento de ciúmes quanto o próprio suicídio de Madalena não surgem como uma surpresa no romance, são irrupções de um processo gestado pelas atitudes do dono de S. Bernardo – proveniente de diversas contradições da realidade, no caso do capitalismo brasileiro – que podemos acompanhar ao longo da narrativa. E nesse sentido, a ação dos personagens de acordo com a fisionomia intelectual de cada um deles tem papel decisivo no desfecho do romance.

Como expusemos anteriormente, os ciúmes de Paulo Honório e a morte de Madalena possuem motivações que dizem respeito à forma de ser na sociedade

capitalista. Enquanto o primeiro se fecha cada vez mais em suas cercas ou em seu pequeno mundo, tal como indicam respectivamente Abdala (2012) e Coutinho (2011), Madalena tem como perspectiva a abertura para comunidade. É neste mesmo sentido que buscamos compreender a loucura que ronda os personagens de *Casa na Duna*. Ainda trabalhando a contradição entre capitalista e o proprietário fundiário pré-capitalista, já mencionada anteriormente, podemos perceber a patente diferença de perspectiva entre ambos os proprietários. Enquanto Paulo Honório identifica as forças sociais que podem colocar barreiras em seu caminho de acumulação nos trabalhadores e agregados de S. Bernardo, Mariano Paulo debita a impossibilidade de manter a sua quinta a forças sobrenaturais, a uma mítica maldição que assola a casa dos Paulo, comportamento este próprio de uma estrutura de consciência de uma época em que a religião e a magia eram formas predominantes de explicação da realidade e de dominação de classe.

3.2.5 *Marcas Portuguesas no proprietário fundiário Mariano Paulo*

É interessante notar, as marcas portuguesas da perspectiva de Mariano Paulo. Enquanto Paulo Honório se sente ameaçado pelo “comunismo” de Padilha e Madalena – crítica de Graciliano Ramos à ordem capitalista –, a luta de Mariano Paulo é contra a modernização capitalista. A crítica de Carlos de Oliveira ao avanço das forças produtivas e as transformações sociais daí decorrentes, cuja imagem mais marcante no romance é a construção da estrada que tira a pequena aldeia de Corrocovo do isolamento, deve ser compreendida nos marcos da ditadura salazarista que tem como um dos principais aspectos o incentivo à concentração e centralização da economia portuguesa nas mãos de setores da burguesia aliados ao monopólio imperialista.

“A estrada continuou a rolar pela gândara. De lugarejo a lugarejo, as distâncias ficavam mais curtas. A exploração ia começar a fundo. Os armazéns, o comércio de Corgos e, através deles, os grandes negociantes e industriais das cidades, lançavam pela estrada nova as furgonetes, os camiões de carga. Escapes ruidosos assustando pássaros e gado. Agora, sim, a vila comia Corrocovo com comodidade: a comodidade dos motores e dos pneumáticos de importação. Uma enorme engrenagem de interesses punha-se em movimento, invadia o areeiro dos camponeses; Ford, Rockefeller, Shell, Renault, equipavam Corgos para aquela marcha; e Corgos, na companhia da gente poderosa doutras regiões, começava a marchar, com firmeza.” (CD, p. 114)

Não podemos, entretanto, debitar, a partir disso, um anticapitalismo romântico ao escritor português, mas sim uma maneira criticar a política dependente do salazarismo. O principal traço do movimento neorrealista, como já vimos, é o antifascismo; criticar a modernização de Portugal, à época, era uma forma de crítica ao salazarismo. Em termos mais amplos, devemos lembrar que à altura da escrita do romance esteve em voga a política da frente popular proposta pela Terceira Internacional – à qual o Partido Comunista Português, um dos eixos do neorrealismo, era filiado – cuja proposta consistia, em linhas gerais, numa ampla coligação de forças para se formar uma frente de combate antifascista.

Não obstante, podemos perceber ao longo do romance críticas ao capitalismo que nos aparecem pela voz do Dr. Seabra, personagem que acompanha toda a trajetória de Mariano Paulo, desde a juventude nas feiras, como padrinho de casamento deste com Conceição, agindo como médico no nascimento de Hilário – torna-se responsável por sua educação –, frequentando constantemente a quinta, sendo ponto de apoio – tanto moral quanto financeiro – para o empreendimento da fábrica de telhas. O médico aparece no romance expressando as marcas críticas próprias do escritor, ao compreender os acontecimentos que tomam lugar na aldeia de forma científica e não mágica, baseada em credices. Ele aparece nesse sentido em contraposição ao saber popular divulgado pelos trabalhadores da quinta em diversas ocasiões, quando surge um homem pelos matos da aldeia, quando se crê haver grandes quantidades de ouro em Corrocovo ou ainda quando da decadência da fábrica de telhas devido à concorrência.

No caso do misterioso homem que rondava a aldeia matando coelhos e devorando-os crus:

“O Dr. Seabra falava de leprosos, doidos pobres esfomeados, refugiando-se na gândara, à beira dum povoado, onde há quintais, adegas, celeiros, para assaltar de noite. O Guimarães rejeitava também qualquer forma de credice e sugeria:

– Talvez um evadido. Todos os dias lemos nos jornais fugas de criminosos.

O Dr. Seabra interrompia-o, convencido de que o outro falava por falar, que no fundo tendia para uma explicação sobrenatural:

– É possível. Mas doido, esfomeado ou criminoso, temos de concordar nisto: é miséria. Daqui não se pode fugir.” (CD, p. 72)

Na sequência desta passagem, ao relacionar a miséria à exploração ele avança na reflexão da necessidade de uma transformação política e social em favor do homem: “– Tenho pensado que toda esta geringonça social precisa duma grande volta. Quanto mais

não seja por uma questão de decoro elementar, de humanidade.” (CD, p. 72) Ainda neste capítulo, temos uma contundente crítica ao capitalismo português:

“(…) esses homens fazem as fortunas dos grandes lavradores ribatejanos e vêm acabar a Corrocovo sem um naco de broa, sem enxerga, sem a porcaria dumas drogas. Não falo já doutras aspirações, de alegria, de felicidade, dum destino digno. Falo das coisas primárias, inadiáveis: alimentação, cobertores, remédios. Aponto simplesmente os factos, não indico nenhuma solução, não digo que o comunismo resolva ou deixe de resolver. Aquilo de que falo, toda a gente o tem debaixo do nariz e toda a gente finge que não vê.” (CD, p. 73-74)

A sua posição é também contrária ao avanço das forças produtivas capitalistas – o diálogo mantido no capítulo IX, que retrata a contradição entre o moderno e o atrasado, é índice dessa postura –, este aspecto assume, para nós, dois diferentes ângulos: a) ao criticar o salazarismo, o médico chega a ser considerado comunista, pelo coro popular do romance; b) por seus laços com Mariano Paulo, a sua ação na verdade é sempre solidária a este.

Um último aspecto a ressaltarmos deste personagem é o recurso a fábulas e ditos populares em suas explicações; eles aparecem como ponto de partida e sobre o qual se insere marcas críticas, reflexivas, o escritor busca nesse sentido pontos de identificação com o leitor para em seguida operar uma ruptura suscitando a reflexão. A imagem que evoca em diálogo com Mariano – do peixe pequeno ser engolido pelo maior – a propósito da concorrência das grandes empresas de telhas que levaram a fábrica de Mariano Paulo, é exemplar:

“O Dr. Seabra contou-lhe então a história do peixe que devorava um peixe mais pequeno e era por sua vez devorado pelo tubarão. A vida punha os homens a comerem-se uns aos outros. O mais forte vencia, e força, ali, significava dinheiro. Ninguém podia impedir a ruína da fábrica, da quinta.

Mariano Paulo interrompeu-o:

– Guarde as fábulas para outra altura. Vamos pensar no que se pode fazer.

O Dr. Seabra abanou a cabeça:

– Nada, já lhe disse. Insisto na mesma história. Suponha que o peixe procurava escapar-se ao tubarão. Muita pena, Mariano, mas não há memória dum tubarão menos prático que tenha deixado fugir o peixe, por piedade. (CD, p. 115)

Este procedimento – partir de uma fábula comum à visão popular para daí inserir marcas críticas – se configura como recurso para uma efetiva comunicação literária – compreendida como uma cadeia autor-obra-leitor a partir de uma práxis literária

desalienante – própria dos romancistas de 1930 no Brasil e do neorrealismo português dos quais Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira são figuras de destaque – que suscite no último reflexão sobre a realidade literariamente trabalhada no romance:

“Os escritores de ênfase social do período que se inicia nos anos 1930 procuraram uma linguagem literária que, no processo de sobrecodificação, se materializasse em novos padrões linguísticos. Para tanto, afastaram-se do registro culto da linguagem em duas direções, que se entrecruzavam: a representação da fala popular e a adoção de uma ‘norma’ jornalística (...) O grande objetivo – para o escritor dessa época – era um contato comunicativo mais eficaz e uma linguagem literária essencialmente nacional, como podemos notar na literatura brasileira. Do ponto de vista temático, procurávamos assim uma identificação com o conjunto do nosso povo, em sua diversidade, e com o devir social sempre em perspectiva. Essas mesmas observações são extensivas ao neorrealismo português e às literaturas africanas de língua portuguesa – uma ênfase na função comunicativa da literatura, marcada pela inserção de *patterns*/rupturas de registros jornalísticos e sociolinguísticos.” (ABDALA, 2006, p. 119-120)

Ainda neste sentido, os diferentes pontos de vista sustentados pelos personagens ao longo do romance são traço constitutivo dessa práxis desalienante, pois a partir disso podemos depreender a contradição do real expressa na ação de cada um deles. Pensemos por exemplo nas reflexões de Mariano em torno da falência da fábrica de telhas remetendo sempre a algo alheio e superior aos homens, um pretense destino, uma maldição que ronda a casa dos Paulo, em contraposição ao juízo do Dr. Seabra, anteriormente mencionado, que é na verdade uma compreensão de uma das facetas do capitalismo imperialista: concentração e centralização de capitais. Para o dono da quinta:

“(...) Talvez os responsáveis da ruína não fossem os homens. Esses apareciam apenas em campo como armas duma força maior. E a vida ia tomando para ele, dia a dia, as proporções dum combate contra o destino. Os homens não podiam levar tão longe a infelicidade alheia.

(...)

– Sei que estou perdido. Mas a telha, a fábrica, a estrada, não são chamadas para aqui. A ratoeira é outra. Uma praga antiga, uma maldição que vem de longe. Há muito que os Paulos foram condenados. Para pagar agora.” (CD, p. 117-118)

A perspectiva de Mariano Paulo, como já trabalhamos anteriormente, remete àquela do proprietário fundiário pré-capitalista presa a uma consciência mítica calcada

na tradição familiar, incompatível com a lógica capitalista de acumulação. O proprietário da casa na duna aparece, para nós, como:

“(...) um Dom Quixote que, sob a aparência da *elevação* e da *honestidade*, do *interesse universal*, da *estabilidade*, esconde a incapacidade de movimento, a procura gananciosa de fruição, o egoísmo, o interesse particular, a má intenção; ela [propriedade capitalista] declara-o um *monopolista* manhoso; abafa as suas reminiscências, a sua poesia, o seu visionarismo, com uma enumeração histórica e sarcástica da baixeza (...)”. (MARX, 1993, p. 81)

Este seu horizonte é traduzido em suas ações, ao longo da narrativa, contra as transformações que desequilibram a harmonia dessa antiga ordem. Mariano é um ser voltado ao passado, época de prosperidade da quinta, ele age no presente com vistas a retomar a tradição da casa inaugurada por Silvério Coxo. A sua ação é sempre marcada pela lentidão e pela espera – não compatíveis com a dinâmica capitalista –, essa sua forma de agir ao mesmo tempo em que é uma herança que ele carrega molda a si e a sua família. A decadência da quinta já sob o comando de Mariano e a inaptidão de Hilário para perpetuá-la são índices dessa incompatibilidade de tempos: “A quinta parecia viver fora do tempo. Numa pausa do tempo. A memória, os factos, as coisas, dir-se-iam flutuar ao acaso”.

O que percebemos aqui é um movimento de identificação entre proprietário e propriedade; o destino de Mariano – e de sua família – é o da quinta, não há vida fora dela, não é casual que a única ação enérgica – ativa – de Mariano para salvar a propriedade se dá dentro dela, com a fábrica de telhas, construída aos fundos da quinta com o seu próprio barro. O mesmo movimento está presente, em outra qualidade, em Paulo Honório e S. Bernardo. A construção deste como proprietário rural está intimamente ligada à construção da propriedade, o seu “fio na vida” que determinará os rumos de sua história, recordemos que desde que “começou a sentir ciúmes” ele deixara de lado o trabalho de supervisão na fazenda, marcando o início da decadência de S. Bernardo, fato que se acentua quando, após o suicídio de Madalena ele paralisa de vez sua ação passando para a reflexão sobre sua vida. Os meios e artifícios dos quais ele se vale para isso também irão moldando a sua própria personalidade forjada pela brutalidade. O próprio narrador, no tempo da enunciação, ao refletir sobre sua vida chega a conclusões que remetem a isso: “Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades ruins” (SB, p. 170). Paulo Honório condensa em si os traços típicos de uma consciência reificada para quem as características humanas

estão sempre submetidas às mercadorias – forma sob a qual aparecem as relações sociais. É nesse sentido que compreendemos o processo de desumanização, de reificação pelo qual passam os personagens do romance brasileiro em tela, sobretudo Paulo Honório – a certa altura ele se compara a um porco; ao olhar para si, se vê fisicamente deformado que expressa na verdade essa perda da humanidade que cultivou ao longo da vida juntamente com S. Bernardo.

“Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas.” (SB, p. 171)

Em ambos os romances acompanhamos a trajetória desses dois proprietários que ao agirem na realidade – seja para acelerá-la, seja para paralisá-la – constroem a si, são frutos de sua práxis, própria de um tempo histórico e das relações sociais predominantes neste tempo, podendo estar em perfeita consonância com estas relações como em clara contradição. O substrato comum a essas duas perspectivas retratadas nos romances é a primazia da mercadoria sobre o humano na atual ordem social, tanto em *São Bernardo* quanto em *Casa na Duna* a lógica de acumulação capitalista predomina sobre a vida dos seus personagens que alcançam desfechos trágicos.

Entretanto, e isso constitui para nós o traço diferencial destes dois grandes artistas, não há nos romances uma perspectiva catastrofista paralisante. Isso aparece explicitamente em *São Bernardo* por meio da própria narrativa que é fruto da reflexão de Paulo Honório. A sua escrita – que é síntese de ação-reflexão, experiência-reflexão aspecto caro ao próprio método de composição de Graciliano – traz marcas críticas de sua prática ao longo da vida, nos abrindo a possibilidade de crítica à lógica capitalista. Do mesmo modo vemos as reflexões de Dr. Seabra em *Casa na duna*, por meio dele se expressam juízos críticos sobre a realidade portuguesa. Desnecessário ressaltar que as marcas críticas assume em cada um dos romances as características próprias do lócus de enunciação dos escritores, como já trabalhamos anteriormente.

Nesse sentido, conhecemos sensivelmente, por meio desses romances, as realidades nacionais portuguesas e brasileiras da primeira metade do século XX através dos destinos humanos de seus personagens, situados em uma “encruzilhada dos homens”, para retomarmos uma expressão do neorrealismo português, isto é, numa

época de profundas transformações sociais em que os personagens podem expressar a consciência típica de seu tempo, por meio de suas ações marcadas por uma delineada fisionomia intelectual. Esse conhecimento da realidade nos aparece sob a forma de um refinado e elaborado trabalho artístico de ambos os escritores cujas marcas estilísticas propiciam uma efetiva comunicação literária fazendo com que nós, os leitores, nos enriqueçamos – crítica e humanamente – após o contato com estas obras e estes autores, que podem ser considerados entre os maiores do macrossistema literário da língua portuguesa.

Em Conclusão

A partir da nossa análise de *São Bernardo* e *Casa na Duna* podemos retomar algumas das hipóteses de trabalho, da introdução desta dissertação. Antes de tudo, buscamos delinear – nessa nossa análise e nos capítulos que contextualizam os traços determinantes da práxis literária de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira, dos movimentos literários aos quais eles se filiaram – os fluxos que perpassam as obras de ambos os autores, frutos da circulação literária dentro de um macrossistema literário de língua portuguesa. Buscamos, assim, aquilo que Benjamin Abdala Júnior denominou de “Realismo em trânsito” ao apreender a continuidade (não sem rupturas) possível de se estabelecer entre a práxis literária de ambos os autores, impactados pela escrita de Eça de Queirós.

Para nós, a práxis literária de Graciliano – aliada à sua produção jornalística e sua atuação política – marcam um ponto de viragem na cultura brasileira, até então caracterizada por seu caráter ornamental na vida social do país, ou ainda em outros termos, é um dos índices da superação de uma consciência amena de atraso em trânsito para uma consciência do subdesenvolvimento, nos termos de Antonio Candido. O padrão de dominação das classes dominantes brasileiras não foi historicamente rompido, constituindo assim uma elite autocrática marcada pela herança escravista. Essa análise, realizada por Florestan Fernandes na década de 1970, coloca em termos sociológicos vários dos traços literariamente presentes em Paulo Honório, tal como analisamos no terceiro capítulo desta dissertação.

Um dos aspectos mais marcantes dessa autocracia burguesa é o caráter elitista que ela imputa à cultura – sobretudo a letrada – fazendo desta um privilégio de classe e mantendo as classes subalternas ou os “debaixo” apartados dos bens culturais produzidos pela humanidade, com vistas a manter uma dominação cada vez mais efetiva. A práxis literária de Graciliano vem na contramão disso, buscando, com sua escrita, uma comunicação literária efetiva que incite o leitor a refletir sobre a realidade artisticamente representada em seus romances e lhe traga possibilidades de desvelá-la por meio dos destinos humanos de seus personagens. Para tal ele se vale de um rigoroso trabalho, cujo resultado é um estilo conciso e direto, mas de grande densidade artística. Suas construções linguísticas se mostram precisas e em harmonia com a economia das obras que escreveu, assim como estas se enquadram, para nós, dentro de um projeto literário conscientemente construído, no qual forma e conteúdo estão sempre em

interação. Tomamos isso como um dos elementos que contribuem em esclarecer o seu trânsito da ficção para confissão. As transformações nas formas narrativas empreendidas ao longo de sua obra procuram estar em correspondência com os conteúdos por ele trabalhados, tal como mencionamos no primeiro capítulo desta dissertação. Neste sentido, Graciliano alia a possibilidade de um conhecimento das estruturas de classe da realidade brasileira – sob mediação literária – a bem sucedidas faturas literárias que nos propiciam momentos de fruição estética. As imagens que Paulo Honório constrói – enquanto narrador, logo com marcas implícitas de Graciliano – de si, em um momento reflexivo, são exemplares em termos de construção artística.

O impacto desta práxis literária pode ser sentida diretamente na obra de Carlos de Oliveira. Nesta dissertação nos detivemos na análise de *Casa na Duna* com a qual pudemos buscar vários pontos de convergência e divergência com relação a *São Bernardo*. Dois aspectos que marcam o sentido do fluxo literário do Brasil para Portugal na apropriação realizada por Carlos de Oliveira: uma propriedade rural em decadência frente à expansão das relações capitalistas para a gândara portuguesa; e as marcas da codificação artística que deixam implícitas várias informações requerendo do leitor uma reflexão em torno delas. Tal como Graciliano buscou escrever *São Bernardo* em um “brasileiro encrencado”, Carlos de Oliveira se vale de muitos provérbios e ditos populares que valorizam a tradição popular portuguesa. A busca do escritor português de uma efetiva comunicação literária carregada de marcas críticas que solicitam a reflexão do leitor se enquadra nos marcos do movimento neorrealista, uma espécie de frente cultural antissalazarista. Havia uma diversidade de perspectivas entre os escritores neorrealistas tanto no que toca à política, pois reunia desde antissalazaristas social-democratas até comunistas; quanto à compreensão da obra de arte. Alguns escritores situavam-se mais próximos do romance documental, enfatizando a denúncia social no romance descurando em parte seu lado artístico, até escritores como Carlos de Oliveira em que o trabalho estilístico estava estreitamente vinculado aos conteúdos trabalhados. O autor de *Casa na Duna* se vale da melhor tradição realista na literatura para alcançar a comunicação literária, enraizando seus personagens nas areias da gândara. Abre-se, assim, para uma perspectiva mais geral, fazendo emergir de proprietários rurais como Mariano Paulo e Miranda a figura de um antigo e um novo senhor de terras, o primeiro com uma estrutura de consciência pré-capitalista e o segundo já ardoroso devoto do dinheiro, completamente enredado no fetiche da mercadoria.

Carlos de Oliveira não elege como tema de sua prosa a classe operária (seja urbana, seja rural) portuguesa, ele se detém sobre as características da pequena burguesia, fato esse que lhe rendeu críticas por parte de setores mais dogmáticos do neorrealismo. Entretanto, é justamente pela posição social destes pequeno-burgueses na realidade portuguesa que ele consegue desvelar – através do manto diáfano da fantasia, para relembrar Eça de Queirós – aspectos da dinâmica e estrutura do campo português, por meio da narração dos destinos humanos. Em *Casa na Duna*, podemos observar como a incompatibilidade de Mariano Paulo em relação às transformações que tomavam lugar em Corrocovo eram uma expressão – artisticamente trabalhada – do que estava acontecendo com os setores médios portugueses: a política salazarista favorecia a concentração e centralização da economia nas mãos de poucos grandes burgueses portugueses dependentes dos monopólios transnacionais. A imagem da estrada que corta Corrocovo, causando a ruína final de Mariano Paulo, trazendo consigo as grandes empresas nomeadamente expressas no romance é exemplar neste sentido. Também podemos perceber a estratégia de Carlos de Oliveira de inserir marcas críticas no romance através de seus personagens, fato que analisamos no terceiro capítulo, sobretudo no Dr. Seabra.

Como vimos, tanto o romancista de 30 quanto o neorrealista expressam como marca principal de sua prosa o enraizamento na realidade em que viviam. Graciliano não conseguia escrever sobre aquilo que não sentia; para Carlos de Oliveira a autêntica escrita devia ser atual e portuguesa. Esta perspectiva fez com que ambos os escritores fossem equivocadamente compreendidos como autores regionalistas. Entretanto é justamente por esse enraizamento se operar em um tempo histórico e em um espaço nos quais se condensam as transformações em curso na época que é possível colocar seus personagens em situações cruciais do desenvolvimento histórico de seu tempo, exprimindo em suas ações e reflexões a consciência própria dessa época. Ao se aprofundarem nas realidades brasileira e portuguesa, eles exprimem traços mais gerais das estruturas de consciência (e de ações), passíveis de serem estendidas para contextos além dos regionais e, mesmo, nacionais.

Essa possibilidade de conhecimento da realidade em uma efetiva comunicação literária só pode ocorrer pela postura de ambos os escritores diante das grandes questões de seu tempo histórico. Tanto Graciliano quanto Carlos de Oliveira participam da vida social, política e literária de sua época, colocando-se numa perspectiva de ruptura com a ordem estabelecida. Mais, inseriram-se na perspectiva artística de que um conteúdo

novo solicitava uma forma nova. Apreendiam, assim, diversos aspectos da realidade em processo de transformação. Recordemos, nesse sentido, que o salto literário de Graciliano – de *Caetés* para *São Bernardo* – ocorre entremeado pela Revolução de 1930 na qual as forças sociais em ação no Brasil se colocam em cena.

Com relação a Carlos de Oliveira, devemos lembrar que a reescrita de suas obras – *Casa na Duna*, originalmente de 1943 e reescrita em 1964 – ocorre em um contexto de Guerra Fria e da ascensão dos movimentos de libertação nacional e social dos anos 1960. Com o início das guerras anticoloniais nos países africanos colonizados por Portugal, houve um crescente desgaste do regime salazarista. Carlos de Oliveira realizou alterações e supressões sensíveis nos seus primeiros romances, em nível formal, intensificando criticamente a recepção de seus conteúdos, sendo que apenas um deles não foi reeditado (*Alcateia*). Inseriu procedimentos estilísticos que reduziam as explicações e simplificações das primeiras edições para deixar a mensagem mais implícita, solicitando assim maior reflexão do leitor.

A participação de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira nas questões de sua época se expressam literariamente pelo predomínio do narrar sobre o descrever nas suas composições literárias. Pudemos observar como ambos os escritores narram acontecimentos em suas obras não de forma detalhada a buscar uma reprodução fotográfica da realidade, mas ressaltando apenas os aspectos centrais dos acontecimentos decisivos para os destinos dos personagens. Além disso, podemos perceber também como cada um dos protagonistas possui uma delineada fisionomia intelectual, isto é, uma coerência interna em relação a sua própria história de vida – que nos é narrada ao longo dos dois romances. Tais personagens não são fantoches dos escritores por meio dos quais eles veiculam suas idéias. Paulo Honório e Mariano Paulo agem e pensam de forma coerente com a posição social que ocupam e com sua história de vida. Nesse sentido, podemos perceber em cada um dos proprietários marcas constituintes das formações sociais brasileira e portuguesa, traço esse que procuramos ressaltar na análise dos romances que eles protagonizam.

Podemos afirmar, para finalizar, que ambos os escritores se filiam – e atualizam – o realismo compreendido não como uma escola literária, mas como um método de composição, expressando literariamente uma realidade social com “caracteres típicos em circunstâncias típicas”, tratando seus personagens como entidades coerentes com suas dinâmicas de existência. A denúncia das condições sociais se expressa a partir da própria realidade, cujas articulações fundamentais marcam o trabalho de codificação

artística de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira. A obra literária, para ambos, não é apenas um veículo para a denúncia política, mas uma unidade sensível de forma e conteúdo que propicia um conhecimento da vida sociocultural. E ainda mais: um conhecimento antropomorfizador que age em defesa da *humanitas*, na valorização da humanidade contra a lógica da mercadoria (hegemônica na ordem social capitalista). A fruição estética proporcionada por estes escritores intensifica a mensagem referencial, constituindo parte desse conhecimento, que faz com que não passemos incólumes à leitura dessas obras.

Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira, não apenas na particularidade dos romances analisados – ampliando para fechar nossa análise – mas no conjunto de suas produções literárias, configuram narrativas em que a elaboração artística propicia o encontro entre a singularidade e a particularidade estéticas. Um conhecimento de caráter antropomorfizador da realidade a que se referem, fazendo da obra de arte uma forma de autoconsciência do homem, em sua práxis social.

Referências Bibliográficas

- ABDALA Junior, Benjamin. *A escrita neo-realista*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *De voos e ilhas*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- _____. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2 ed., São Paulo: Ateliê editorial, 2006.
- _____. *Literatura comparada e relações comunitárias hoje*, São Paulo: Ateliê, 2012.
- ABDALA, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*, São Paulo: Ática, 1985
- ALMEIDA, Pedro Ramos. *Salazar: Biografia da ditadura*, Lisboa: Avante!, 2009.
- ALVES, Ida (org.). *Coisas desencadeadas*, Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013
- ANDRADE, João Pedro. *Ambições e limites do neorrealismo português*. Lisboa: Acontecimento, 2002.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, 39 ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 2001.
- _____. *Céu, inferno*. São Paulo: Editora 34/Livraria duas cidades, 2003.
- BOSI, A; Garbuglio, J. C; Faccioli, V. Orgs. Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.
- BRAYNER, S. *Fortuna crítica: Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977 (vo. 2 da coleção “Fortuna crítica”, dirigida por Afrânio Coutinho).
- BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp/Edunicamp, 2006.
- BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte, Autêntica Ed., 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, vols I e II. 9 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- _____. *A educação pela noite*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.
- _____. *Ficção e Confissão*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A Queiroz, 8ª ed., 2000a.
- CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. *Romance: teoria e crítica*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1964

_____. “Graciliano Ramos” in: GARBUGLIO, J. C., BOSI, A., FACIOLI, V. *Graciliano Ramos*, São Paulo: Ática, 1987, p. 269-275

COELHO, Eduardo Prado. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense Ed., 1972.

COSTA VAL, Terezinha de Jesus da. *Casa na duna*, de Carlos de Oliveira: lugares. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da. (org.) *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1999.

COUTINHO, Carlos Nelson. “O realismo como categoria central da crítica marxista” in: *Literatura e humanismo*, Rio de Janeiro: Paz e terra, 1967, p.95-136.

_____. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

CUNHAL, Álvaro, *As lutas de classe em Portugal na Idade Média*, Lisboa: Caminho, 1997.

_____. *Rumo à vitória*, 2ª ed. Lisboa: Avante!, 2001.

_____. *Obras escolhidas*, v. I, Lisboa: Avante!, 2007.

DIONÍSIO, Mário. “Prefácio à terceira edição de *Casa na Duna*” in: OLIVEIRA, Carlos. *Casa na Duna*, Lisboa: Portugália, 1964

_____. “Prefácio” in: FONSECA, Manuel. *Poemas completos*, Lisboa: Portugália, 1969.

DUARTE, Gonçalo. *O trágico em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira*, Coimbra: Angelus Novus, 2008.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: historiografia e história*, São Paulo: Brasiliense, 1975.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens. O itinerário de Lukács*, São Paulo: Expressão Popular, 2013

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

_____. *Sociedade de classe e subdesenvolvimento*. São Paulo: Global, 2008

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos*. São Paulo: Cia das letras, 2005.

GALVÃO, Walnice “Anotações à margem do realismo” in: *Literatura e sociedade*.n. 5, São Paulo, s/Ed, 2000.

GARBUGLIO, José Carlos, “Graciliano Ramos: a tradição do isolamento” in: GARBUGLIO, J. C., BOSI, A., FACIOLI, V. *Graciliano Ramos*, São Paulo: Ática, 1987, p. 366-385

GOLDMANN, Lucien. “A reificação” in: *Dialética e cultura*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

KONDER, Leandro, *Marxismo e alienação*, São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. *As artes da palavra*, São Paulo: Boitempo, 2009.

_____. “Estética e política cultural” in: Lukács: um Galileu no século XX. São Paulo: Boitempo, 1996, p. 27-33

LATEFÁ, João Luís, *1930: A crítica e o modernismo*, 2 ed., São Paulo: Ed. 34, 2000.

LAFETÁ, João Luís, “Mundo à revelia” in: RAMOS, G. *São Bernardo*, 26. Ed, Rio de Janeiro: Record, 1976.

LUKÁCS, G. *La novela historica*. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Grijalbo, 1976.

_____. *Écrits de Moscou*, Paris: Editions sociales, 1974.

_____. *Introdução a uma estética marxista*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. “Notas sobre o romance”, in: NETTO, José Paulo (org.), *Lukács Col. Grandes Cientistas Sociais*, v. 20, São Paulo: Ática, 1981.

_____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*, São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *História e consciência de classe*, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*, Lisboa: Avante, 1993

_____. *Contribuição à crítica da Economia Política*, São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MARX, K., ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista*, São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*, São Paulo: Expressão Popular, 2012.

MESZAROS, István, *Teoria da alienação em Marx*, São Paulo: Boitempo, 2006.

MORAES, Dênis. *Velho graça*, São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

MOURÃO, Rui. Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Arquivo Ed. e Distr., 1971.

NETTO, José Paulo *Capitalismo e reificação*, São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981a.

_____. *Portugal: do fascismo à revolução*, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

_____. *Introdução ao estudo do método de Marx*, São Paulo: Expressão Popular, 2011

NETTO, José Paulo, “Lukács – tempo e modo” in: NETTO, José Paulo (org.). *Lukács*. Col. Grandes Cientistas Sociais, v. 20, São Paulo: Ática, 1981

RAMOS, G. *São Bernardo*, 26. Ed, Rio de Janeiro: Record, 1976

RAMOS, G. “Decadência do romance brasileiro” in: BOSI, A; Garbuglio, J. C; Facioli, V. Orgs. Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Linhas Tortas*, Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Cartas*, Rio de Janeiro: Record, 1992.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano Ramos: retrato fragmentado*. Rio de Janeiro: Globo, 2011.

REIS, Carlos. *Textos teóricos do neo-realismo português*. Lisboa: Seara Nova, Editorial Comunicação, 1981.

OLIVEIRA, Carlos de. *Obras*. Lisboa: Caminho, 1992

_____. *Casa na Duna*. 7 ed., Lisboa: Assirio & Alvim, 2004

PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

RABY, Dawn Linda. *A resistência antifascista em Portugal 1941-74*. Lisboa: Salamandra, 1988.

SARAIVA, A. J. e LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto/Fluminense, s.d.

SACRAMENTO, Mário *Há uma estética neo-realista?*, Lisboa: Dom Quixote, 1968.

SANTILLI, Maria Aparecida. Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo. São Paulo: Quíron, 1979.

SECCO, Lincoln. A revolução dos cravos. São Paulo: Alameda, 2004. - OK

SODRÉ, Nelson Werneck, *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Romance: o mundo em equação. Lisboa: Portugália, 1967.

_____. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Eds., 1977.

_____. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, Biblioteca Breve/volume 10, Lisboa: Instituto de cultura portuguesa, 1977a.