



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Francisca Manuela Marques Oliveira

S. Bernardo e Vidas Secas: o espaço como construtor de personagens

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Lusófonas

Trabalho efetuado sob a orientação da

Professora Doutora Maria do Carmo Mendes

Outubro de 2019

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos. Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.



Atribuição

CC BY

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

AGRADECIMENTOS

A realização de uma dissertação de mestrado implica um minucioso trabalho individual de pesquisa, leitura e escrita, ao qual se junta, naturalmente, o contributo essencial prestado pelo(a) orientador(a), conferindo ao trabalho rigor científico e um aprofundamento dos assuntos tratados.

Em primeiro lugar quero agradecer à minha orientadora, Professora Doutora Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes, que partilhou comigo muitos conhecimentos científicos e metodológicos. Graças às suas competências e espírito crítico, foi possível a troca de ideias e de sugestões, com o intuito da realização de um trabalho rigoroso e competente, indo ao encontro do que é proposto.

Em segundo, os meus agradecimentos ao Instituto de Letras da Universidade do Minho por todos estes anos de aprendizagem e por todas as experiências vividas no contexto académico ao qual estarei eternamente grata.

Por último, e não menos importante, agradecer aos meus pais que sempre me apoiaram incondicionalmente, louvando as suas sábias palavras de que tudo se consegue com muito trabalho e dedicação.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração. Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

S. BERNARDO E VIDAS SECAS: O ESPAÇO COMO CONSTRUTOR DE PERSONAGENS

RESUMO

Este trabalho analisa a importância do espaço como construtor de personagens em duas obras do escritor brasileiro Graciliano Ramos: *S. Bernardo* e *Vidas Secas*.

Desta forma, pretende-se sobretudo demonstrar o papel do espaço/lugar na formação da personalidade e na tomada de decisões que alteram o rumo das próprias personagens, respectivamente: Paulo Honório e Fabiano e a sua família. O lugar, mais precisamente o Nordeste brasileiro e o drama da seca, assume um valor crucial na vida dos indivíduos que dele dependem, nele habitam e que nele se formam psicológica e fisicamente.

Palavras-chave:

Espaço – Ramos (Graciliano) – Personalidade – *S. Bernardo* - *Vidas Secas*

S. BERNARDO E VIDAS SECAS: THE SPACE AS A CHARACTER BUILDER

ABSTRACT

This work analyses the importance of the place as a character builder in two novels of the Brazilian writer Graciliano Ramos: *S. Bernardo* and *Vidas Secas*.

In this way, it is intended to show above all the role of the space/place in the formation of the personality and in the making of the decisions that change the course of the characters themselves, respectively: Paulo Honório and Fabiano and his family. The place, more precisely the Brazilian Northeast and the drama of drought, plays a crucial role in the lives of the individuals who depend on it, inhabit it and form in it psychologically and physically.

Keywords:

Place – Ramos (Graciliano) – Personality – *S. Bernardo* – *Vidas Secas*

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO	v
ABSTRACT	vi
INTRODUÇÃO	9
1. GRACILIANO RAMOS, UMA VIDA SOBRESSALTADA	10
2. GRACILIANO RAMOS, UM ESCRITOR DE COMPROMISSOS	14
3. MODERNISMO BRASILEIRO: A CORRENTE REGIONALISTA E A CORRENTE PSICOLÓGICA E DE ANÁLISE DE COSTUMES	17
4. MODERNISMO BRASILEIRO: ANTECEDENTES E INFLUÊNCIA DA SEMANA DE ARTE MODERNA NO PANORAMA LITERÁRIO, SOCIAL, POLÍTICO, ECONÓMICO E FILOSÓFICO	19
4.1. Depois da Semana de Arte Moderna	23
4.2. Segundo Modernismo (1930-1945)	30
5. S. BERNARDO E VIDAS SECAS, DRAMAS HUMANOS EM LUGARES HOSTIS	33
6. CONTEXTUALIZAÇÃO ESPACIAL	36
6.1. O espaço/lugar no panorama literário: espaço psicológico e espaço físico nos romances	36
7. NORDESTE BRASILEIRO	40

8. S. BERNARDO E VIDAS SECAS: O ESPAÇO COMO CONSTRUTOR DE PERSONAGENS

..... **42**

8.1. *S. Bernardo*..... 42

8.2. *Vidas Secas*..... 56

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... **70**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... **72**

WEBGRAFIA..... 73

INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa a importância do espaço na construção das personagens em duas obras do escritor brasileiro Graciliano Ramos: *S. Bernardo* e *Vidas Secas*. Desta forma, pretende-se sobretudo demonstrar o papel do espaço/lugar na formação da personalidade e na tomada de decisões que alteram o rumo dos próprios personagens, respetivamente: Paulo Honório e Fabiano e a sua família. O lugar, mais precisamente o Nordeste brasileiro, como um elemento crucial na vida dos indivíduos que dele dependem, nele habitam e que nele se formam psicológica e fisicamente.

O lugar/espaço será encarado como categoria fundamental da narrativa, capaz de condicionar o percurso social das personagens, tornando-as reféns de si e para sempre moldadas pela convivência desse mesmo espaço enquanto formador de identidades.

É importante referir que os termos espaço e lugar são estudados e encarados como tendo sentidos análogos, idênticos, referindo-se a um mesmo meio geograficamente: o Nordeste brasileiro.

Com efeito, e fruto dessa interação espaço-indivíduo, desenrola-se a acção das narrativas. Assim, e se de um lado temos um indivíduo que quer singrar na vida a todo o custo, apesar de ter consciência das suas condicionantes, de outro surge uma família de retirantes que foge da seca em busca da estabilidade. Porém, tanto num caso como noutro, o meio acaba por ocupar um lugar determinante no destino trágico em que ambos se envolvem. Nunca o homem se sobrepõe à natureza, ela é-lhe superior. A luta que Paulo Honório faz é inglória. A jornada de Fabiano e da família é o caminho abrupto para a desordem e para a incerteza. O homem como um espectro contínuo do espaço que habita e do qual se torna refém torna-se o motivo crucial das narrativas.

Importa fazer o estudo do seu criador e a contextualização das obras no panorama literário brasileiro. O estudo do contexto social, político e económico do anos 30 do século passado no Brasil é também merecedor de análise.

Por consequência, importa definir espaço/lugar e fazer a sua contextualização temporal, além do estudo do plano geográfico em que a acção decorre nos dois romances: o Nordeste brasileiro, marcado pelos fenómenos da seca e da exploração da natureza. Refletindo ainda sobre a relação do homem com aquilo que o rodeia, (animais, agricultura, pessoas) de modo a demonstrar a implicação do lugar na personalidade contruída, de forma a que todos estes fatores expliquem o propósito deste trabalho.

1. GRACILIANO RAMOS, UMA VIDA SOBRESSALTADA

Não sou Paulo Honório, não sou Luiz da Silva, não sou Fabiano. Apenas fiz o que pude por exibi-los, sem deforma-los, narrando, talvez, com excessivos pormenores, a desgraça irremediável que os açoita. É possível que eu tenha semelhança com eles e que haja, utilizando os recursos duma arte capenga adquirida em Palmeira dos Índios, conseguido animá-los. Admitamos que artistas mais hábeis não pudessem apresentar direitos essas personagens, que, estando em degraus vários da sociedade, têm de comum o sofrimento. Neste caso aqui me reduzo à condição de aparelho registador (...) (Miranda, 1992;43)

Graciliano Ramos de Oliveira ou Mestre Graça como era apelidado pelos amigos, nasceu a 27 de outubro de 1892, em Quebrângulo, no estado do Nordeste brasileiro de Alagoas. Filho de Sebastião Ramos de Oliveira e de Maria Amélia Ferro, foi o primogénito de dezasseis irmãos de uma família de classe média do sertão nordestino. Viveu os primeiros anos em diversas cidades do Nordeste brasileiro entre as quais: Buíque, Pernambuco, Viçosa e Maceió no Alagoas.

Em 1904, Graciliano publica um breve conto *O pequeno pedinte* no jornal *O Dilúculo*. Dois anos depois, e dando seguimento ao projeto de escrita, Ramos redige o periódico quinzenal *Echo Viçosense* e que só teve dois números publicados.

Ainda em 1906 publica dois sonetos na revista carioca *O Malho*, sob o pseudónimo de Feliciano de Olivença. Porém a lista de pseudónimos utilizada pelo escritor não se fica por aqui: *S. de Almeida Cunha* e *Soeiro Lobato* foram adotados por Ramos para divulgar os seus poemas, sobretudo entre 1909 e 1915, iniciando-se a sua colaboração com o *Jornal de Alagoas* em 1909.

Quanto à sua incursão na poesia é possível encontrar a influência da estética parnasiana então dominante, dando atenção especial à métrica e à rima, privilegiando os temas clássicos.

Em 1910 o escritor dá a primeira entrevista como criador literário ao *Jornal de Alagoas*, afirmando pouco saber de literatura, sendo *O Guarani* de José de Alencar, a primeira obra que leu. Confessa a sua preferência por escritores estrangeiros, mas não deixando de destacar os versos de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Guimarães Passos, entre outros, confessando a sua predileção pela prosa.

Graciliano Ramos mostra-se um forte defensor do Realismo, considerando que a melhor escrita é aquela que traduz a realidade sem artificios nem enfeites, aquela que espelha a sociedade tal como ela é, deixando de lado elogios, menções díspares daquilo que a visão sagaz alcança. Destaca o nome de Aluísio Azevedo como aquele que mais o impressionou dada a sinceridade da sua escrita que combatia o romantismo já tão explorado pelos escritores de então.

Em 1914 vai para o Rio de Janeiro com o intuito de se dedicar ao jornalismo, empregando-se como revisor no *Correio da Manhã*, missão que em seguida o levou para *O Século*, auferindo pequenos salários e não conseguindo obter estatuto como escritor na capital, continuando ao mesmo tempo a sua contribuição com o Jornal de Alagoas.

Regressa no seguinte ano a Palmeira dos Índios, para escapar da peste bubónica que havia matado três dos seus irmãos e para tentar superar a frustração pelo não reconhecimento do seu nome como escritor; trabalha no jornalismo e no comércio.

Casa no fim desse ano com Maria Augusta Barros numa cerimónia civil presenciada por poucos convidados. Graciliano era ateu, contudo pouco tempo depois correu a cerimónia religiosa. Maria Augusta veio a falecer em novembro de 1920, no parto do quarto filho do casal. Desiludido com a sua situação e decidido a dar continuidade à escrita, colabora com o jornal *O Índio*, sob pseudónimo, tal como havia feito há algum tempo atrás nas suas poesias e crónicas. Podemos afirmar que Graciliano Ramos foi um autodidata, um indivíduo que num meio tão atrasado em relação ao resto do Brasil e do mundo, procurou cultivar a sabedoria que os livros lhe ofereciam, começando desde cedo o seu interesse pelas letras e pela cultura. Desempenou vários cargos políticos, uns mais relevantes do que outros; foi presidente da junta Escolar de Palmeira dos Índios, prefeito de Palmeira dos Índios, cargo que abandona ao fim de dois anos.

Voltaria a casar, em 1928, com Heloísa Medeiros que contava com apenas dezoito anos de idade.

Em 1930 é nomeado diretor da Imprensa Oficial do Estado de Alagoas, mudando-se para Maceió passando a conviver com um grupo de jovens intelectuais entre os quais se destacam José Lins do Rego, Rachel de Queirós, Jorge de Lima, Aurélio Buarque de Holanda, Alberto Passos Guimarães.

Interessou-se pelo Brasil e pelo resto do mundo, demonstrou uma ávida curiosidade pela escrita e pela vida. Entretanto, continuou a escrever aquele que seria o seu primeiro romance a vir a público *Caetés* (1933), como confessa nas cartas escritas à mulher. Muda-se para Palmeira dos Índios onde escreveu *S. Bernardo* numa sacristia, publicado em 1934, ano da morte de seu pai Sebastião Ramos, que não chegaria a ler o romance. Caracterizou-se esse período, sem ofício e com muitos filhos pequenos, como uma época difícil da sua vida.

Em 1933 foi nomeado diretor da Instrução Pública, tendo publicado nesse ano o primeiro romance *Caetés*, seguindo-se *S. Bernardo* em 1934. A publicação dos romances chama a atenção da crítica e do público tanto no Brasil como no estrangeiro.

Com a degradação da situação política e social, sob o comando de Getúlio Vargas, Graciliano Ramos foi preso no dia 3 de março de 1936. Esteve enclausurado durante onze meses sem nenhuma acusação formal, baseando-se sobretudo na sua simpatia pela ideologia comunista. Aí escreveu *Memórias do Cárcere*, publicadas postumamente em 1953. Esta obra constitui um dos testemunhos mais importantes do Brasil do século XX; da violência, do atraso face ao resto do mundo e do subdesenvolvimento político-social. Foi igualmente um retrato pessoal das horrendas humilhações e maus-tratos sofridos na cadeia. Ainda preso, Ramos viu o seu terceiro romance, *Angústia* (1936), ser publicado pelo seu amigo José Olympio, tendo, no geral, uma aceitação favorável do público e da crítica, recebendo o prémio Lima Barreto, atribuído pela *Revista Acadêmica*.

Crescia agora o seu nome nos circuitos literários, ao mesmo tempo que se pedia a sua libertação. Tais esforços foram feitos sobretudo pela mulher Heloísa e pelo amigo José Lins do Rego e a persistência de ambos conduziria à libertação do escritor. Decidido a investir na carreira literária, Graciliano Ramos fixou-se no Rio de Janeiro, aí escreveu a história infantil *A terra dos meninos pelados* (1939), obtendo o terceiro lugar no concurso promovido pelo Ministério da Educação e Saúde. Continuou a colaborar diversos jornais e revistas, artigos, publicando crónicas e contos que asseguravam o sustento da família.

Em 1938 é publicado pela Livraria José Olympio o seu mais famoso livro: *Vidas Secas*. É importante ressaltar que o capítulo “Baleia” havia sido publicado previamente como conto no jornal. Apesar do sucesso, Ramos viu-se obrigado a continuar a colaborar com revistas e jornais para sobreviver economicamente e ocupou outros cargos políticos.

No âmbito da publicação, merecem destaque as crónicas *Quadros e Costumes do Nordeste*, publicadas na revista *Cultura Política*, editada pelo DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, durante o período do Estado Novo.

Em 1940, Ramos traduz para português *Memórias de um negro*, do escritor norte-americano Booker Washington e em 1942 é organizado um jantar comemorativo dos seus cinquenta anos, seguindo de uma homenagem ao escritor na qual lhe é atribuído o prémio da Sociedade Felipe de Oliveira pelo conjunto da sua obra.

Em 1944 são publicadas as *Histórias de Alexandre*, que remetem para a vivência do nordeste; os costumes, as histórias, as tradições tão características daquela região.

A sua escrita não parou: continuou a publicar contos, destacando-se *Infância*, publicado em 1945. Foi durante esse ano que Ramos se filiou ao PCB, Partido Comunista Brasileiro.

Continuou a publicar livros, entre eles *Insônia* (1947), assumindo o cargo de presidente da Associação Brasileira de Escritores, ABDE em 1951. Como resultado da sua filiação ao partido comunista, é convidado para as comemorações do 1º de maio na União Soviética. Além da União Soviética, Ramos visitou a França, Portugal, entre outros lugares. Regressado ao Brasil, começaram a manifestar-se os sintomas da doença que o viria a matar: o cancro do pulmão, que o levaria a procurar a cura na Argentina, em de setembro de 1952. Faleceu no ano seguinte, no dia 20 de março, aos 60 anos de idade.

Morre o homem, perpetua-se a obra, à qual se acrescentam livros publicados postumamente, entre eles *Memórias do Cárcere* (1953) com posfácio do filho Ricardo Ramos e *Viagem* (1954). Perpetua-se também o reconhecimento póstumo, contrariando o que em vida não aconteceu na totalidade.

2. GRACILIANO RAMOS, UM ESCRITOR DE COMPROMISSOS

Graciliano Ramos serviu-se dos mais variados géneros e subgéneros literários (poesia, jornalismo, conto, romance, memórias, teatro, tradução) que criaram entre si profundas relações: “Aliás, estes subgéneros também se relacionam entre si por afinidades e hierarquização, utilizando a mesma matéria-prima que é a experiência pessoal vivida e são permutáveis enquanto configurações semióticas e retóricas.” (Castro, 1999:340)

Apesar da sua incursão pelos demais géneros é importante referir que a poesia, o jornalismo, bem como o teatro e a tradução são escassamente trabalhados pelo autor, mostrando a sua preferência pelo conto, pelas memórias e pelo romance.

Quanto ao conto, este está repartido em três modalidades: a infantil com *A Terra dos Meninos Pelados* (1939), que o fez merecedor do Prémio de Literatura Infantil do Ministério da Educação, a tradicional das histórias populares com *Histórias de Alexandre* (1944) e por fim a análise psicológica com *Insónia* (1947).

Já as memórias escritas por Graciliano Ramos documentam “experiências capitais da sua vida (...) relativas à formação do menino adolescente e às situações dramáticas vividas na prisão para onde o enviaram, injustamente, em 1936, por motivos políticos.” (Castro, 1999:340), sendo elas: *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (publicadas postumamente em 1953).

Caetés, publicado em 1933, inaugura a série dos romances buscando imitação ao escritor português Eça de Queirós, mais concretamente do romance *A Ilustre Casa de Ramires* (1900): “(...) de estilo sorridente, irónico, distanciado. A temática é a bovariana-queirosiana do adultério.” (Castro, 1999:340)

No ano seguinte Ramos publica *S. Bernardo*, uma obra que vai de encontro ao chamado “romance nordestino”, retratando os problemas sociais, económicos e políticos daquele tempo e daquela região, mergulhando em questões muito para além do físico e exterior, penetrando no interior das personagens que fazem parte do romance, nomeadamente Paulo Honório e Madalena. Também o estilo sofreu alterações “adquirindo a feição que viria a ser definitiva no Autor: concisão, técnica introspectiva, construções lapidárias.” (Castro, 1999:340)

É certo que o livro está recheado de descrições curtas, meramente informativas, predominando os monólogos que nos permitem aceder à psicologia das personagens, muito de encontro àquilo que cada uma delas é; como se a escrita fosse reflexo da personalidade das personagens, seres brutalizados, desgastados por um modo de vida austero, áspero.

Em 1936 publica *Angústia*, romance que se desenrola no Nordeste; neste caso em ambiente urbano, na cidade de Maceió e cuja personagem principal Luís da Silva vive atormentado pela memória de um crime cometido no passado, servindo-se de uma escrita fragmentária como forma de apaziguar o sentimento penoso que carrega consigo.

O romance, através da personagem de Luís da Silva, ser inconformado com o mundo em que vive, procura levantar questões acerca da injustiça social que se vive, numa sociedade onde o dinheiro comanda, indagando-se ainda sobre a existência humana, o propósito da vida e das suas implicações, além de mergulhar no íntimo das personagens, através dos monólogos interiores, algo característico da escrita de Graciliano Ramos.

No ano de 1938 publica *Vidas Secas*, aquele que será talvez o seu romance mais conhecido; e no qual faz o retrato perfeito de uma família de retirantes que, para fugir aos efeitos devastadores da seca, se vê obrigada a mudar constantemente de lugar.

Novamente predomina a escassez de diálogos, sendo os monólogos o veículo de acesso ao pensamento das personagens que muito pouco ou nada dizem, servindo-se de sons e gestos para se expressarem. Aqui se retrata o drama da terra que consome os indivíduos tornando-os escravos das suas ordens. O Nordeste é o pano de fundo do romance e no qual a história de Fabiano e da sua família acontece. Não se trata meramente de um cenário físico, mas de um espaço que determina os comportamentos das personagens e que condiciona as suas ações e decisões.

É importante referir que Graciliano Ramos não tinha qualquer pretensão de se tornar escritor profissional, muito menos ser considerado um escritor modernista, uma vez que não caracterizava a sua escrita como subsidiária desse mesmo movimento, não acalentando ele próprio as ideias que o movimento modernista defendia, o que o tornaria um crítico acérrimo da Revolução de 30. A sua ideia inicial foi desvirtuado por uma época onde a literatura buscava representar os ideais modernistas a qualquer custo. Por tal razão, Ramos é considerado um nordestino e um modernista, inevitavelmente influenciado pela literatura que se fazia em seu redor "(...) os acontecimentos literários conduziram-no a ser um romancista desintegrado entre uma vocação que contrariava as correntes dominantes e uma obra que procurava conciliar esses antagonismos." (Martins, 1977:291) Assim, e contrariando a sua tendência literária, Graciliano Ramos apresenta influências de Eça de Queirós e de Honoré de Balzac.

Marcou a literatura brasileira com obras que retratam a vida do homem nordestino no sertão. Fez parte da segunda geração do modernismo, que teve o regionalismo como principal

motivo literário, caracterizando-se esta fase por um despojamento dos artifícios estilísticos e formais, pondo ênfase no conteúdo, sendo igualmente marcada por debilidades formais e por um recuo estético:

(...) aquela ficção era moderna pelo seu conteúdo, pela força da denúncia, pela insistência do libelo. Sua maneira de contar era deficiente, do ponto de vista artístico, mas era tão importante que, no teor de reportagem, de informação e de protesto, trazia a realidade para a literatura, violentamente. (Sodré, 1988:557)

Enquanto vivo, Ramos viu apenas uma pequena parte das suas obras esgotar-se, não alcançando a notoriedade de seus amigos próximos e que pertenciam à sua época como Jorge Amado e José Lins do Rego, algo que nunca o preocupou.

Todavia, o seu legado seria mais tarde reconhecido, quer no Brasil, quer no estrangeiro, sendo *Vidas Secas*, a sua obra mais lida. Os estudos sobre o escritor e a obra demonstram também o reconhecimento que viria a ter.

Graciliano Ramos é um nome incontornável da ficção regionalista brasileira, onde o homem sertanejo e o Nordeste se apresentam como elementos cruciais na escrita. A sua ficção tem como pontos de partida e de chegada o quotidiano e a realidade. A sua escrita pauta-se pela rudeza, pela captação direta, crua e incisiva dos acontecimentos, confluindo numa recuperação do Naturalismo através de uma profunda exploração das relações sociais, da situação do homem e do questionamento do seu lugar e papel perante a sociedade e mais vastamente sobre o mundo que o rodeia, situando-o na linha do romance psicológico.

A figura do “herói problemático, em tensão com as estruturas degradadas vingentes, isto é, estruturas incapazes de atuar os valores que a mesma sociedade prega: liberdade, justiça, amor...” (Bosi,1989:440) destaca-se na ficção do escritor: o herói que se vê perante a impossibilidade de concretização social e individual, para sempre condenado ao seu destino fatalista concorre para a construção do chamado romance de tensão crítica, no qual o herói se opõe e resiste às pressões da natureza e do seu meio social, num permanente estado de injustiça e dor. Desta forma, “as figuras são tratadas no seu nexos dinâmico com a paisagem e a realidade socio-económica (*Vidas Secas*, São Bernardo, de Graciliano Ramos), e é dessa relação que nasce o enredo.” (Bosi, 1989:443)

3. MODERNISMO BRASILEIRO: A CORRENTE REGIONALISTA E A CORRENTE PSICOLÓGICA E DE ANÁLISE DE COSTUMES

O modernismo brasileiro desdobra-se em duas vertentes literárias que ao longo do tempo foram sendo aperfeiçoadas, louvando o contributo máximo do escritor brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908). Essas duas correntes cuja preocupação maior é o homem denominam-se: *corrente regionalista ou regional* e *corrente psicológica e de análise de costumes*.

De acordo com Afrânio Coutinho em *A literatura no Brasil*, a corrente regionalista ou regional estuda:

o homem em relação com o quadro em que se situa, a terra, meio, (...) na qual, em sua maioria o homem é visto em conflito ou tragado pela terra, e seus elementos, uma terra hostil, violenta, superior às suas às forças. Esse meio tanto pode ser as áreas rurais e campesinas, como as cidades, grandes centros urbanos, zonas suburbanas ou pequenos aglomerados, as primeiras manipulando os tipismos locais, as últimas os cenários urbanos, ambas ressaltando a pequenez do homem em relação aos problemas que o ambiente lhe impõe. (Coutinho, 1986:264)

Nos romances *S. Bernardo* e *Vidas Secas* a ação desenrola-se num ambiente rural, na fazenda, mostrando a dificuldade do homem face à Natureza e aos obstáculos que ela apresenta.

Já a corrente *psicológica e de análise de costumes* estuda a relação do homem consigo mesmo e com os demais indivíduos, preocupando-se: “com problemas de conduta, dramas de consciência, meditações sobre o destino, indagações acerca dos atos e suas motivações, em busca de uma visão da personalidade e da vida humana.” (Coutinho, 1986:264)

Tal corrente destaca-se no escritor brasileiro José de Alencar (1829-1877), que uniu as duas tendências, procurando incorporar na sua escrita uma temática e uma estrutura que compreendessem aquilo que deveria ser o modo de escrita brasileiro, sem negar no entanto, as formas estrangeiras. A literatura brasileira deveria ser isso mesmo: a mescla entre o nacional e o que vem de fora. Como afirma Afrânio Coutinho:

Alencar logrou consolidar a fórmula da ficção brasileira, tanto na temática, quanto na estrutura. Defendendo a motivação brasileira, os temas e assuntos de cunho local, não somente quanto à aplicação do descritivismo romântico à paisagem americana, senão também quanto à incorporação dos tipos, costumes, fatos e feitos nacionais, trouxe a ficção para o ambiente brasileiro, libertando-a da imitação servil. (Coutinho, 1986:264-265)

A literatura é perspectivada como uma arte que brota do real, daquilo que é palpável aos olhos do homem, mas que vai além desse olhar, não se limitando apenas a observar o interior. Pelo contrário, há que aliar o tipicamente brasileiro aos novos movimentos que iam surgindo Assim

as duas linhas da ficção alencariana vão dar início às duas linhas da ficção brasileira: a regionalista e a psicológica e de análise de costumes. Estas duas linhas vão sendo exploradas por diferentes autores da cena brasileira; contudo, elas não devem ser encaradas de forma isolada, pois existem casos em que ambas as correntes estão presentes numa mesma obra, correlacionando-se. Como afirma Coutinho (1986:266), “Casos existem de escritores que aliam a análise psicológica e de costumes ao enquadramento regional, como exemplo de Afrânio Peixoto e Graciliano Ramos;”. Existem casos em que as duas vertentes estão presentes numa mesma obra, como acontece em *S. Bernardo e Vidas Secas* de Graciliano Ramos. Em ambas é possível distinguir a presença das duas correntes, dada a relação intrínseca entre o homem e o meio onde se insere (meio rural), bem como da análise psicológica feita às personagens.

O estudo destas duas tendências literárias do modernismo é importante para o entendimento da importância do espaço na construção das personagens, dado que explora os veículos de produção dos autores dos anos 1930 e não só, que procuravam aprofundar através da escrita a relação do homem, centro do mundo, com aquilo que o rodeia, destacando-se a sua relação com a psique.

4. MODERNISMO BRASILEIRO: ANTECEDENTES E INFLUÊNCIA DA SEMANA DE ARTE MODERNA NO PANORAMA LITERÁRIO, SOCIAL, POLÍTICO, ECONÓMICO E FILOSÓFICO

A semana de Arte Moderna surge como o culminar de várias ideias que iam fervilhando nas mentes dos artistas e intelectuais brasileiros, propondo uma nova forma de fazer e tratar a escrita, a arte. Influenciados por aquilo que se fazia na Europa e no mundo, procuraram trazer para o panorama brasileiro as novas ideias e os novos conceitos de modo a que a arte no Brasil acompanhasse o ritmo do acelerado deste novo mundo. Pretendia ser informal, chocante, radical, irracional, aberta, tanto na matéria como na forma usada para a sua representação, chamando a atenção para a estética do futuro e para a apreensão de uma nova e ousada arte.

Com efeito, é importante ressaltar que vários artistas brasileiros foram influenciados pelas propostas futuristas; “o futurismo é a principal fonte ideológica para o surgimento e elaboração do conceito de modernidade da vanguarda histórica brasileira. (...)” (Castro, 1999:57)

Um desses artistas foi Oswald de Andrade que incorporou na sua poesia as ideias exaltadas pelo futurismo: a dialética da negação e de rutura com o passado (já consagrada no famoso manifesto futurista do italiano Marinetti), bem como a valorização do mundo moderno, industrial, tecnológico, mais concretamente o desejo do novo, a celebração do progresso e da tecnologia moderna, da vida urbana e da velocidade.

Existem, no entanto, outras ideias que distanciam os dois movimentos, sobretudo o facto de o Modernismo brasileiro ser:

um movimento objetivamente empenhado com a solidariedade social e é, em correspondência, pacifista; portanto, não aceita o elogio futurista da guerra como remédio para os males da humanidade. Assim como não recolhe a lição da vanguarda italiana quanto à mulher, emarginada e vista como um ser ao serviço do hedonismo masculino, enquanto a brasileira coloca a figura feminina num plano de igualdade existencial e cultural com o homem. (Castro, 1999:57-58)

Procura a afirmação de uma identidade nacional baseada naquilo que são os valores culturais, políticos, filosóficos brasileiros, de raiz pacífica e que não vê na guerra a salvação para os males da humanidade.

O impacto do futurismo não se manifestou apenas na literatura; também na pintura nasceu um novo paradigma, uma nova forma de conceber a arte brasileira, destacando-se o nome de Anitta Malfatti (1889-1964). A sua exposição de pintura, em 1917, torna-se um marco no

panorama cultural brasileiro, pois os seus processos estilísticos constituem novidade para o meio, fruto daquilo que aprendeu e estudou na Alemanha e na América do Norte, provocando estranheza tanto no público, como na crítica.

Efetivamente, a novidade que as suas pinturas traziam e que rompiam com toda uma tradição, fizeram dela uma artista repudiada e mal-amada do público, tornando-se o primeiro acto de relevo para o movimento modernista.

Outros movimentos da vanguarda europeia como o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo influenciaram a literatura e a pintura brasileiras deste período “O expressionismo e o cubismo atuaram na renovação da pintura - assim como o futurismo e o dadaísmo, como também o surrealismo, contribuíram para a renovação da nossa poesia.” (Castro, 1999:69)

Em 1919 e ao contrário do que aconteceu com Anita Malfatti, Victor Brecheret obtem o sucesso e o elogio da crítica pelas suas esculturas irreverentes e inovadoras, que chamaram a atenção de um grupo de jovens modernistas, que mais tarde estariam na base da criação da Semana de Arte Moderna. Com efeito, este foi apenas mais um passo à frente e que potenciou a tão aguardada renovação que Semana de Arte Moderna pretendia efetuar na sociedade brasileira. Propunha-se o rompimento com o passado e com as formas fixas, com a métrica, com a rima, dando expressão a uma arte nova que fosse de encontro ao momento presente e que se desligasse do passado.

Como forma de combater o carácter estanque da literatura e das demais manifestações artísticas brasileiras, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia vão espalhando as ideias da nova doutrina modernista pelos meios literários brasileiros, cabendo ao primeiro destacar as diferenças doutrinárias e estéticas entre os movimentos do passado (Parnasianismo, Romantismo, Realismo, Regionalismo) e as novas concepções do movimento modernista.

Assim, em 24 de janeiro de 1921, Menotti del Picchia publica no jornal *Correio Paulista* o artigo “Na maré das reformas”, tendo em vista a exposição dessas mesmas diferenças entre a arte do passado e a nova arte. Entre elas estão o rompimento com as concepções românticas, parnasianas e realistas, ou seja, o desligar do passado, a independência cultural, literária e artística brasileira dos movimentos europeus, a criação de uma nova técnica para a representação do contexto brasileiro, visto que os modelos do passado não se adequam aos tempos atuais, uma outra expressão verbal para a criação literária e que não se resumisse à transcrição naturalista, mas que se tornasse transposição artística.

Quase tudo o que faz parte do passado literário é negado, excetuando-se as contribuições do Simbolismo.

Na transição do século XIX para o século XX, assiste-se ao surgimento de um novo tempo, divergente daquele oitocentista e positivista “no qual as manifestações criativas do novo homem novecentista praticamente se inauguravam a partir sempre da negação da dialética da negação.” (Castro, 1999:46)

Pretendia-se formular uma doutrina de rompimento com o modo de fazer a arte; quer seja ela pintura, escultura, literatura. Havia agora a necessidade de mudança do paradigma, e conseqüentemente, o impulso de criar uma arte que se aplicasse apenas ao contexto brasileiro, embora sem nunca deixar de acompanhar o progresso que se fazia no estrangeiro.

São estas as motivações dos jovens intelectuais que vão entusiasticamente glorificando o novo ao invés da doutrina do passado, rígida e estanque no tempo. Servindo-se dos jornais, revistas, exposições, etc, vão dando a conhecer ao público as suas ideias modernistas, ao mesmo tempo que traziam para o Brasil uma amostra daquilo que se fazia fora de portas e que deveria servir de exemplo para o contexto brasileiro.

É então no dia 29 de janeiro de 1922 que o jornal *O Estado de São Paulo* anuncia a realização de uma Semana de Arte Moderna por iniciativa do aclamado escritor e membro da Academia de Letras Brasileira Graça Aranhã. Assim, durante a semana de 11 a 18 de Fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo, realizar-se-iam diversas exposições com o intuito de expor ao público a arte que surgia do movimento modernista. Contudo, nem tudo correu pacificamente. O público ao assistir a tamanha rutura com o passado, mostrou-se chocado e perturbado, tomando os modernistas como seres domindos pela insensatez e loucura. Efetivamente, muitas dos discursos feitos durante a Semana de Arte Moderna foram acompanhados de apupos e vaias, dada a incompreensão por parte de quem assistia a tal espetáculo, vendo-se cercados de um ambiente completamente diferente daquele ao qual estavam acostumados.

Porém, era este o intuito dos jovens modernistas; provocar reações no público de modo a que o movimento não fosse esquecido e ignorado, mas que fizesse parte de uma nova forma de conceção da arte, no momento e no futuro. Coutinho cita Menotti del Picchia:

A nossa estética é de reação. Como tal é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitámo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do Parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa prova verbal estilhaçava como um aríete. Não somos, nem nunca fomos futuristas. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é para nós um percursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que alarga o seu front em todo o mundo. (...) Demais, ao nosso

individualismo estético repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade. (...) (Coutinho, 1986:18)

É inegável a importância da Semana de Arte Moderna de 1922 no panorama literário, artístico, social, político e económico brasileiro. O choque inicial dará frutos; uma nova forma de conceber a arte chegava agora ao público e estendia-se pelos intelectuais, renovando a mentalidade nacional. Um novo Brasil se erguia tendo como principal alicerce as novas ideias modernistas que se espalhavam por todos os circuitos, pretendendo a renovação e a frescura da cultura brasileira.

Destacava-se o facto de o Brasil estar a atravessar um excelente período económico e de desenvolvimento cultural e social. Na primeira década do século XX o mundo assiste a enormes transformações políticas, sociais, filosóficas e económicas, entre elas a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), além do surgimento de movimento capitalista e da política do liberalismo. Enquanto a Europa e a América vivem momentos de instabilidade, no Brasil acontece o contrário. Assiste-se a uma melhoria em todos os setores, sobretudo o económico com o aumento da produção de café, com elevados lucros para a economia brasileira.

Outros acontecimentos marcaram esta época: a Revolução do Forte de Copacabana, o apogeu do café e a sua exportação para o estrangeiro, contribuindo para a riqueza nacional e a fundação do Partido Comunista. Na perspectiva de Afrânio Coutinho (1986:22) “Esses acontecimentos, mais o da Semana, davam a medida da inquietação nacional pela época – inquietação que culminaria com a Revolução de 30 e o advento de Getúlio Vargas ao poder”.

A insatisfação reinava na mente dos brasileiros que tinham sede de mudança. Daí a ânsia de instauração de um novo regime, que servisse os interesses da população brasileira e que se adequasse às necessidades do momento, quebrando assim com a República Velha ou Primeira República (1889-1930). A esse movimento deu-se o nome de Revolução de 30, na qual o presidente Washington Luís (1926-1930) foi deposto pelos chefes militares do Exército e Marinha, transferindo-se assim o poder para Getúlio Vargas, que esteve no governo até 1945. Na base da revolução estiveram diversos acontecimentos que marcaram os anos 20, quer no Brasil, como a Semana de Arte Moderna, já mencionada, ou então o sucessivo controlo de uma parte da sociedade no Governo: as oligarquias de Minas Gerais e São Paulo. Essas elites, influenciando o eleitorado ou viciando as eleições denominadas voto de cabresto, impuseram o seu domínio sobre o país. Esta política, conhecida como “café com leite”, e na qual os dois estados acima mencionados alternavam entre si a chefia do país, gerava descontentamento nos setores militares

que procuravam a moralização política do país. Com efeito, também no estrangeiro a situação política e económica era sombria. Com a queda da bolsa de valores Nova Iorque em 1929, vários foram os países que sofreram indiretamente os efeitos nefastos nas suas economias como é o caso do Brasil.

Na época os Estados Unidos eram o maior comprador de café brasileiro, gerando-se uma enorme crise no setor, sendo o café uma das maiores fontes de riqueza do país dada a sua elevada exportação. As revoltas tenetistas durante a década de 1920, e as manifestações e greves operárias também contribuíram para o clima de instabilidade e para o nascimento da consciência de necessidade de mudança para uma sociedade mais justa e que se dispusesse a servir os interesses brasileiros.

4.1. Depois da Semana de Arte Moderna

Como consequência das ideias lançadas na Semana de Arte Moderna, nascia agora uma divisão entre *passadistas* e *futuristas*, havendo quem continuasse a repudiar a mentalidade modernista e aquilo que se apregou em 1922, somando-se em diversos jornais críticas cerradas ao modernismo.

A Semana de Arte Moderna procurava a consolidar a diversidade de relações interartísticas: música, literatura, pintura, escultura, etc. Assumiu como principal propósito renovar, transformar o contexto artístico e cultural, tanto na literatura quanto nas artes plásticas, na arquitetura e na música. Ambicionou mudar e subverter as produções artísticas, criando uma arte essencialmente brasileira, embora em sintonia com as tendências europeias. Além disso, pretendia libertar a arte brasileira da fiel reprodução dos modelos europeus e dar início à construção de uma cultura essencialmente nacional, buscando a experimentação e a liberdade criadora. Enfim, havia agora que teorizar as ideias lançadas na Semana de Arte Moderna de maneira que fossem claras para todos as intenções da nova arte moderna, para que dali se criassem os alicerces de um movimento firme e respeitado no panorama literário e cultural.

Merece destaque a revista *Klaxon* (1922-1923), na qual os modernistas iam divulgando os seus trabalhos. Nela colaboram Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Tarsila do Amaral e Graça Aranha, entre outros artistas e escritores.

A revista inclui artigos e poemas de autores franceses, italianos e espanhóis, todos nas suas línguas originais, além de poemas de Manuel Bandeira e Serge Milliet compostos em francês. Estes últimos foram influenciados por uma certa estética simbolista. Contudo, na revista predomina o tom futurista; *KLAXON* não é futurista. *KLAXON* é klaxista, bem como o desejo de suprimir o passado para viver o presente, o moderno, o atual.

Irreverente e sarcástica, *Klaxon* apresenta um perfil de típica agressividade vanguardista. A revista tenta explicar, examinar as novas ideias que surgiram na Semana de Arte Moderna, afirmando que esta não se tratou nem de um fracasso nem de um triunfo, já que é necessário aprofundar essas ideias que ainda se encontram verdes e cruas e por isso é preciso refletir, esclarecer, construir, cabendo aos leitores e à sociedade brasileira a assimilação das novas ideias propagadas na revista e não o contrário. Visando o presente, o atual, sem no entanto negar a ponte que existe entre passado e futuro.

Pauta-se por um estado de inquietude que irrompe para a necessidade de libertação, de inovação, de criação, rumo ao progresso.

A revista, que contou com apenas nove edições, dispunha de diversos poemas, piadas, anúncios satíricos com uma bela diagramação para a época, lembrando a técnica utilizada em Bauhaus. Contava também com ilustrações de Brecheret e Di Cavalcanti. Teve como mote a vivência do presente/futuro moderno em detrimento do passado. Com efeito, buscava a ideia de que a arte não deveria ser uma cópia da realidade, homenageava o progresso e buscava a atualidade.

Seguem-se várias revistas, livros, manifestos que vão consolidar as ideias desenvolvidas e defendidas na Semana de Arte Moderna de 1922. Mário de Andrade e Oswald de Andrade foram os precursores desse ideal modernista.

Igualmente em 1922, Mário de Andrade (1893-1945) edita *Paulicéia Desvairada* primeiro livro de poemas modernistas, na qual estão presentes alguns versos originais, além de um *Prefácio Interessantíssimo*, plataforma da nova estética, estética essa que irá aprofundar e sistematizar em *A escrava que não é Isaura* (1925), uma espécie de paródia do romance de Bernardo Guimarães *A escrava Isaura* (1875).

Servindo-se da história que o romance narra, Mário de Andrade pretendia libertar a poesia dos ornamentos que até então se utilizavam, deixando-a nua, descoberta, no seu estado natural. *Paulicéia Desvairada* apresenta uma linguagem nova que procura representar a realidade, a modernidade, a industrialização, o cotidiano da cidade, elemento característico da euforia e da

efervescência que é o mundo em constante mudança. Ali se apresentam diversos poemas que retratam a vida do homem moderno e em confluência com um espaço que o rodeia em constante transmutação; os sentimentos, as sensações, as angústias, os problemas, o estado de espírito. O binómio homem-cidade é o tema central da poesia.

A situação textual apresentada em grande parte dos poemas é a situação característica da poesia moderna, instaurada por Baudelaire: o poeta assume a condição de flâneur e se locomove anônimo pelo espaço urbano em meio à multidão. (...) O espaço externo e o espaço da intimidade do sujeito entrecruzam-se e sobrepõem-se. Empenha-se o Autor em sugerir na representação verbal um efeito de simultaneidade de suas percepções. Tal efeito, flagrantemente obtido pela pintura cubista e futurista, é perseguido pela maioria das correntes literárias da vanguarda europeia, que reivindicam uma linguagem em consonância com a revolução operada na experiência do tempo e do espaço pela conquista da máquina e da velocidade. (Castro, 1999:163-164)

No seu *Prefácio Interessantíssimo* Mário de Andrade explica a sua escrita, comparando-a com as correntes literárias, nomeadamente com o futurismo, do qual ele diz não fazer parte. Porém não o recusa porque constitui algo de novo e a sua arte é uma arte híbrida. Quanto à literatura do passado afirma que ainda não se desprende dela. Indica alguns elementos meramente informativos sobre a sua escrita destinados àqueles que aceitam a sua arte e aos ávidos de curiosidade. Os demais não merecem o seu tempo. A composição literária inicia-se através de um impulso lírico, no qual o escritor absorve tudo o que o inconsciente grita, só depois entra a razão, que o faz repensar o que escreveu, corrigindo, alterando, modificando, num trabalho laborioso de minúcia. Verificámos o uso livre das palavras e não seguindo as regras tradicionais de um sistema gramatical; escreve usando termos e expressões próprios do português do Brasil, numa ostensiva crítica à gramática portuguesa e, conseqüentemente, aos modelos do passado, enraizados na literatura brasileira.

Além disso, para Mário de Carvalho o modernismo não vem do exterior, mas sim de uma vontade interior de incorporar a atualidade na escrita e na arte. Vale a pena ressaltar a influência das ideias que em parte encontrou na revista francesa *L'Esprit nouveau* incorporando-as no *Prefácio Interessantíssimo*.

Já Oswald de Andrade publica o romance *Os Condenados* (1922) “romance que se caracteriza pela técnica original de narrativa e uma constante procura de estilo.” (Coutinho, 1986:24) O romance é o primeiro volume de *A trilogia do Exílio (Alma)*, a ser completada pelos tomos *A Estrela de Absinto* e *A Escada de Jacó*. A trilogia disputou o prémio romance, patrocinado pela Academia Brasileira de Letras, com *A Estrela de Absinto*, que obteve menção honrosa.

São vários os artistas que aproveitam o momento para revelar ao público e aos críticos as suas obras modernistas, procurando, tal como Menotti del Picchia reclama: a necessidade de *abrasileirar o Brasil*, através do rompimento com a forma de criar arte do passado e que buscava inspiração na gramática portuguesa, “O Brasil começa a criar uma língua com elementos típicos autónomos, construções e modismos originais, que, tornados clássicos pelo uso, vão constituir as bases da “Gramática brasileira”” (Coutinho, 1986:25)

Em 1924, Oswald de Andrade divulgava o *Manifesto pau-brasil*, que adveio da publicação do seu livro *Pau-brasil* (publicado em 1925), e cujo nome *pau-brasil* é uma metáfora ao pau-brasil; o primeiro produto brasileiro a ser exportado. Nele, o autor defende uma poesia de exportação, ao invés de uma poesia de importação, reclamando uma língua sem arcaísmos, sem erudição, na sua forma natural de maneira a criar uma “nova língua brasileira”. A literatura pau-brasil é a literatura que traduz o universo brasileiro. É uma literatura que se faz de raiz, de pretensão única e exclusivamente brasileira, sem “meeting cultural”. A literatura é encarada como um ser embrionário, capaz de conter em si a identidade cultural de um país em formação, rompendo com o modelo do passado. Essa identidade não surge nos livros ou na herança do colonialismo, mas na busca da autenticidade “Como falamos. Como somos”. Sem arcaísmos, sem erudição, na sua forma natural, pretendendo realçar o trabalho da geração modernista em “acertar o relógio império da literatura nacional”. Assim, a literatura pau-brasil é definida como a literatura do ser-se brasileiro, representando a essência daquilo que é o Brasil, o seu modo de vida, a sua linguagem, as suas tradições. Coutinho cita Paulo Prado (autor do prefácio do livro) para explicar a nova conceção de literatura:

O livro de poemas pau-brasil é uma singular contribuição para a visualização do país como força autónoma. O poeta pesquisa aspectos da nossa cultura, tendências, costumes e usos. (...) Aspectos da colonização, valores do passado, contribuições da tradição, pessoas, coisas e paisagens da terra são poetados. (...) Se detém nos fatos bandeirantes, se retrata a fazenda antiga, se revive os dramas da escravidão, também capta, sempre em poemas sintéticos, inusitados, ora com ternura, ora com ironia, o fotógrafo ambulante, as procissões e a Semana Santa, os jardins caipiras mesmo quando situados nos grandes centros urbanos. O livro inauguraria toda uma poética do pitoresco, toda uma poética baseada no namoro com o Brasil de coisas miúdas ou de grandiosidades estupefacientes. (Coutinho, 1986:26-27)

Também Graça Aranha proclama a necessidade da renovação e de adaptação da Academia Brasileira de Letras ao movimento modernista, deixando para trás a subserviência à herança portuguesa, sobretudo no que à gramática diz respeito. Defende uma cultura nacional, herdeira da europeia, adaptada e transformada pela cultura americana, em confluência entre os

movimentos modernistas europeus e o panorama americano, sintonizada com o ritmo acelerado do mundo, sem nunca tirar o pé do solo brasileiro.

O discurso de Graça Aranha na Academia de Letras (Rio de Janeiro) marca definitivamente a oposição entre aquele que defendem a cultura e arte do passado e aqueles que aderem à nova concepção de fazer arte. Porém, as ruturas não se ficam por aqui, dentro do próprio grupo de modernistas surgem cisões e divergências, levando a que cada um siga o seu próprio caminho, “Doravante os modernistas vão começar a brigar entre si. Estabelece-se logo a cisão – e a própria conferência de Graça Aranha a provoca. Oswald de Andrade, criticando o companheiro da Semana, analisando-lhe as palavras, firma-o defensor de um modernismo atrasado.” (Coutinho, 1986:28)

No mesmo ano, Oswald de Andrade publica o romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, e que constitui uma das mais importantes obras do movimento modernista.

O romance é composto por 163 fragmentos/capítulos extremamente curtos, escritos em diversos estilos (missivas, poemas, citações, diálogos, fórmulas-padrão: convites, anúncios, impressões, relatos de viagem, cartões-postais, etc). A sequência dos fatos não é direta, como na prosa tradicional à qual se contrapõe o livro. Relata a infância, a adolescência, a vida adulta e a velhice de João Miramar. Desta feita, o estilo fragmentário e sintético do texto é revolucionário na prosa brasileira, assim como o seu caráter cinematográfico, havendo ênfase no elemento visual.

Defende então, o direito sagrado das inovações e, inovando, diz que aguarda com calma os frutos dessa revolução que nos apresenta pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinate. Assim, do ponto de vista acadêmico e conservador, ofende a glótica, mas o faz conscientemente, pois deseja realizar o trabalho de plasma de uma língua modernista nascida da mistura do português com as contribuições de outras línguas imigradas entre nós e contudo tendendoparadoxalmente para uma construção de simplicidade latina. (...) Além disso, Oswald viola as regras comuns da pontuação e expõe, na obra, o quadro vivo de nossa máquina social, tentando escalpetá-lo com arrojadassegurança de um profissional do subconsciente das camadas humanas. (...) O livro na definição de Menotti del Picchia, é um furacão cubista, que desintegra o idioma, faz uma salada de galicismos, idiotismos e barbarismos, revela menosprezo pelo formalismo consuetudinário e revolve os materiais linguísticos. (Coutinho, 1986:29)

Como forma de reação ao modelo nacionalista preconizado pelo escritor Oswald de Andrade, surge o Movimento Verdeamarelo (1926), também denominado Movimento Verde-Amarelismo, contando com nomes como Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Cândido Mota Filho, Plínio Salgado, Guilherme de Almeida. O movimento pretende desligar-se das ideias defendidas por Oswald no Manifesto pau-brasil, combatendo “o futurismo, a poesia pau-brasil, que

considera contrafação do dadaísmo francês e, assim, vinculada às ideias de André Breton.” (Coutinho, 1986:30)

Assume grande relevo a metáfora do pau-brasil enquanto objeto de exportação e exploração por parte dos colonizadores, da gente que se aproveitou do Brasil e do que ele tem para oferecer em proveito próprio, num absoluto desrespeito pela terra. Assim, o movimento verdamaro não aceita as ideias defendidas por Oswald de Andrade, nomeadamente o seu modo de fazer poesia, arte. Dois anos depois, é fundado o grupo da *Anta*, cuja principal característica é o ufanismo; a celebração da identidade brasileira e que busca raízes na sua fase primitiva (cultura indígena), sendo Alarico Silveira o mentor dos jovens nacionalistas “Formulava-se a tentativa de uma arte com raízes na cultura que dá, como diria Gilberto Freyre, aos povos da América, mais enriquecidos pela assimilação de valores indígenas, maior autenticidade americana.” (Coutinho, 1986:31). Como afirma Cassiano Ricardo:

Começamos, então, a estudar a contribuição índia em nossa formação política, histórica, social, literária. Entretidos com o Poranduba amazonense de Barbosa Rodrigues, com O selvagem de Cout de Magalhães e com as obras etnográficas e antropológicas de Roquete Pinto, Batista Caetano, Teodoro Sampaio, parece que estamos ouvindo a voz do Oeste, como dizia Alarico Silveira quando procurava demonstrar que o Brasil teria que ouvir sempre essa voz, não raro esquecida pelo litoral ilustre e cosmopolita. (...) Queríamos, ainda, uma arte que espelhasse os anseios da época. Uma arte que aspirasse a alguma coisa acima de si mesma. E não a arte pela arte; não a literatura pela literatura. (Coutinho, 1986:31)

Em 1926 realiza-se, no Recife, o Congresso Brasileiro de Regionalismo. Este evento sugere um trabalho de estudo e análise de carácter regional, direcionando a sua atenção para a província, para a região, para a cidade ou aldeia nativas, condição básica e essencial para a criação de obras honestas e autênticas.

No fundo, trata-se de uma viragem para dentro, para as tradições, para aquilo que é tipicamente brasileiro e que por isso expressa a verdadeira identidade nacional. É uma valorização daquilo que cada região tem para oferecer e que vai inspirar os artistas nas suas obras. Além disso:

O Regionalismo asinalava-se também por sua reação contra as convenções do classicismo, do academicismo e do pluralismolusitano, respeitando, neste ponto, as tendências da fala quotidiana de todo o brasileiro. Foi, enfim, uma reação de carácter meio primitivista e meio romântico, contra os abafos do classicismo acadêmico. É o pau-brasil informado pela sociologia ecológica. O poeta intuía antes o que o sociólogo propunha agora. (Coutinho, 1986:32)

Apesar de numa fase inicial o Modernismo ter sido desvalorizado e renegado para segundo plano, a verdade é que a vontade de contrariar os modelos tradicionais levou os jovens modernistas

a valorizar a contribuição regional para a literatura, sendo de extrema importância a poesia do pernambucano Manuel Bandeira. Sendo que:

para ser regional uma obra de arte não somente tem de ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. (Coutinho, 1986:235)

Assim, todos estes movimentos procuravam exaltar a verdadeira identidade brasileira, dando valor àquilo que se faz no país e que não se encontra em nenhum outro ponto do mundo. A valorização de tudo o que era nacional representava um afastamento da tradição literária de cunho europeu.

Tal como o movimento *verdamearelo* se transformou no da *Anta*, também o movimento *pau-brasil* se transmuta no da *antropofagia*.

Com o mote “Tupi or not tupi that is the question”, o movimento antropófago pretende desprender-se das amarras do clássico, do fazer exaltado por Horácio na Grécia antiga, lançando-se contra o Padre Antônio Vieira e o ensino cristão que os colonizadores apregoavam.

Oswald de Andrade defendeu que a lei da vida é a luta pela sobrevivência e por isso apenas o mais forte resiste, tomando para exemplo dessa afirmação a metáfora da antropofagia como forma de resistir, de derrubar os inimigos do povo brasileiro, nomeadamente o povo português que tentou impor as suas regras e a sua língua num país que já tinha a sua essência formulada.

Ou seja, a cultura brasileira é bastante anterior à chegada dos colonizadores. Naquela terra povoada pelos índios havia já uma forma de vida muito própria e que foi interrompida pela ganância do colonizador, um modo de vida natural, próprio, independente e que era então a verdadeira essência do ser brasileiro, ainda que num estado muito embrionário.

Desta forma, Oswald de Andrade diz ser necessário eliminar o rasto da colonização, nem que para isso fosse imperativa a antropofagia, a deglutinação dos inimigos. E por isso a morte como forma de justiça, de retaliação. Ao mesmo tempo, apregoa à Revolução Caraíba, uma revolução capaz de derrotar as regras impostas e de restituir a identidade brasileira, baseada na raiz, no instinto, no natural e “do qual resulta a grande obra do Modernismo, *Macunaíma* de Mário de Andrade (...)” (Castro, 1999:62) Também a pintora brasileira Tarsília do Amaral faz parte do movimento antropófago, expondo as suas pinturas inspiradas naquilo que havia estudado e assimilada na sua viagem à Europa.

Todos estes movimentos, livros e manifestos publicados nos anos 20 do século XX contribuíram para a consolidação e disseminação das ideias modernistas no panorama literário, cultural e artístico brasileiro. O modernismo entrava no cotidiano brasileiro, tomando um lugar de destaque e afirmando-se dentre os demais movimentos que assolaram o solo brasileiro. Porém, e chegado o clímax das ideias modernistas, havia agora uma saturação de tudo o que estava a ser feito. Os próprios autores tomavam caminhos diferentes, distanciando-se daquilo que outrora defendiam. Crescia a necessidade de frescura, de introdução de algo novo.

4.2. Segundo Modernismo (1930-1945)

Enquanto na primeira fase do movimento modernista (1922-1930) houve o predomínio da poesia, na segunda fase houve uma preferência pela prosa, surgindo em 1928 duas obras capitais e que deram início ao segundo modernismo (1930-1945) sendo elas: *A bagaceira* de José Américo de Almeida e *Macunaíma* de Mário de Andrade.

Assim, a primeira fase foi marca pelo experimentalismo, pelo espírito crítico, pelo poema-piada e pela intenção de escandalizar. Desta forma, a Geração de 1922 e que esteve na base do *happening* da Semana de Arte Moderna constitui a fase inicial, embrionária do Modernismo, na qual se explorava uma nova forma de fazer literatura, destacando-se nomes como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Raul Bopp e Cassiano Ricardo.

Na segunda fase assistimos ao amadurecimento e à colheita dos frutos gerados, a um surto novelístico que buscava explorar as duas correntes da ficção brasileira: a regionalista e a psicológica e de análise de costumes, “ambas marcadas por um cunho de brasilidade e de intensificação da marca brasileira na literatura.” (Coutinho, 1986:275)

Também aplidada de geração de 1930, a segunda fase do modernismo consolidou ainda mais as ideias defendidas pela primeira fase, abordando as causas sociais de forma veemente, numa espécie de denúncia, de crítica social, face à realidade social brasileira, tendo a seca nordestina como alvo.

O Modernismo e, num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a Revolução, o declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela dureza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada ao naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevalecia. (Bosi, 1989:438)

Explora a fundo os problemas da região “fazendo uma descrição seca e violenta do fenômeno climático que assola uma região e que lhe marca a fisionomia.” (Sodré, 1988:555) Por tal razão, essa fase foi considerada neorrealista, uma vez que retomou a observação que o homem estabelece com o meio em que vive, não sendo mais um produto da raça, do meio e do momento, ao gosto do Determinismo, mas um ser humano que vive em conflito consigo mesmo, em busca da sobrevivência, da resistência, do entendimento das coisas e do universo que o rodeia. A arte voltada para a realidade com preocupações sociais, políticas, culturais, filosóficas, económicas.

A escola neo-realista coloca diante dos autores, a que ela se filiavam, o propósito de retratar o homem emperene luta contra a injustiça da sociedade; quase sempre saindo perdedor nesta batalha. De fato, o chamado “herói problemático”, ao menos nas páginas graciliânicas, dificilmente conseguirá realizar o próprio sonho de felicidade; mesmo que este se reduza à aquisição – como queria sinhá Vitória – de uma cama de lastro de couro. (Rodrigues, 2005:522)

Esta segunda fase da qual fazem parte escritores com José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Nestor Duarte, entre outros compreende os ciclos da seca, do cangaço, do cacau, da cana-de-açúcar, do café, do sertão.

Com efeito, entre 1928 e 1939, o compromisso estético dá lugar a uma arte com preocupações políticas. Prevalece uma maior preocupação com o homem, relegando a paisagem para um plano secundário. Apesar de ser modernista, já não terá o impulso revolucionário, ao invés procurará uma aproximação ao clássico, ao academismo, onde a desordem e a experimentação dão lugar ao talento. Dedicar atenção especial aos problemas sociais, ao papel do homem na sociedade: “Na segunda fase, por força do afloramento da luta ideológica, denunciando o carácter agudo das contradições sociais, o projeto seria de outra natureza, guardando embora continuidade: vinha carregado de substância ideológica.” (Sodré, 1989:546)

Apesar de na segunda fase do modernismo haver um destaque para a prosa, a poesia também logrou destaque e importância, afastando-se temática e formalmente daquilo que havia sido o expoente máximo da sua produção durante o primeiro modernismo. A chamada *Poesia de 30* caracterizava-se pela diversidade temática, voltando-se para o quotidiano, para o político, para o filosófico, para o social, com um olhar mais abrangente e pertinente sobre o mundo, buscando o entendimento através do questionamento das coisas, marcada de igual modo pela liberdade formal, pelo recurso ao verso livre, pela rutura com as formas tradicionais, pelo verso em branco (sem rima), pela experimentação estética, pelo coloquialismo, pela ironia. Nomes como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Jorge de Lima (1893-1953), Cecília Meireles (1901-1964),

marcaram esta geração com a sua poesia renovada de espírito novo e que buscava um outro olhar sobre o mundo que nos rodeia.

5. S. BERNARDO E VIDAS SECAS, DRAMAS HUMANOS EM LUGARES

HOSTIS

Graciliano Ramos retrata nas suas obras o drama humano através do relato de situações do quotidiano brasileiro dos anos 30, entre as quais a pobreza e a exploração que as camadas mais baixas da sociedade sofrem nas mãos do patrão opressor.

O mundo da fazenda, do sertão, do campo, onde o homem se torna refém das suas limitações e onde vemos uma busca constante pela sobrevivência, é aquele que predomina nos romances do escritor.

Além disso os dois romances podem ser caracterizados como *romances psicológicos*, adensando-se a problemática interior dos indivíduos; vários são os monólogos que nos permitem entrar na mente das personagens e descortinar a sua personalidade em confronto com as adversidades que o espaço/lugar provoca: “No caso do romance psicológico, caíram as máscaras mundanas que empotecavam as histórias mediocres do pequeno realismo belle époque (...) O renovado convite à introspecção far-se-ia com o espeito da Psicanálise (...)” (Bosi, 1989:438) É no domínio da introspecção que acedemos com mais clareza ao mundo das personagens de Graciliano Ramos. Um consciente duro e quase impenetrável.

Nascia uma ficção na qual os escritores procuravam dar atenção ao homem comum e às suas necessidades básicas. Já não interessava aquilo que era supérfluo e belo, era hora de tratar a realidade com dureza.

(...) tornou-se comum em toda a parte uma ficção aberta à vida do uomo qualunque, cujo comportamento começou a parecer bem mais fascinante que o dos estetas blasés do Decadentismo. Difunde-se o gosto da análise psíquica, da notação moral, já agora radicada no mal-estar que pesava sobre o mundo de entre-guerras. Na década de 30, os romances de Dos Passos, de Hemingway, de Caldwell, de Faulkner, de Steinbeck, de Lawrence, de Malraux, de Moravia, de Vittorini, de Corrado Alvaro de Céline, deram exemplos de um realismo psicológico bruto como técnica ajustada a um tempo em que o homem se dissolve na massa: são os romances contemporâneos do facismo, do racismo, do stalinismo, do new deal. Entre nós, verifica-se o mesmo: é ler Graciliano, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Marques Rebelo. (Bosi, 1989:439)

O Nordeste brasileiro subdesenvolvido e bárbaro é o pano de fundo e que agrega em si parte da problemática narrada, não fosse também o autor filho daquele lugar, apoiando-se na sua experiência pessoal de modo a conferir vivacidade e autenticidade àquilo que escreve, e concedendo à escrita a mais fiel descrição do viver no sertão, onde falta quase tudo e onde o clima é instável, representando a hostilidade do meio físico, bem como a injustiça humana para com

aqueles que nada têm. O próprio afirma em carta dirigida a António Candido: “(...) nunca tive semelhança com Dostoiévski nem com outros gigantes. O que sou é uma espécie de Fabiano, e seria Fabiano completo se a seca houvesse destruído a minha gente,” (Candido, 1992:8)

Por estas razões, diversos críticos assinalam o pendor autobiográfico presente na escrita do autor, baseando-se na sua experiência de vida. Efetivamente, Ramos deu clamor às vozes oprimidas, renegadas, das gentes do nordeste pois estas merecem ser ouvidas e disseminadas no meio literário, criticando certos escritores regionalistas que enveredaram pelo mesmo meio, mas que não estão familiarizados com o ambiente que descrevem, perdendo a sua escrita credibilidade.

Defendeu Graciliano Ramos que os escritores devem escrever sobre aquilo que conhecem; tudo o resto é uma fuga da própria narrativa e da sua intenção literária.

Também a linguagem de que o escritor se socorreu pretendeu dar voz ao modo de falar típico daquela região. É uma escrita seca, sem artificios, pouco elaborada de forma a reproduzir o mais fielmente possível os discursos das personagens, também elas sucumbidas pela desgraça em que habitam. A utilização de frases curtas, o uso económico dos adjetivos, a predominância do monólogo, o uso de brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos são um espelho da escassez que habita nas personagens dos romances.

No plano estilístico, os seus romances destacam-se, portanto, pela homogeneidade: “São idênticos os modos de ordenar os capítulos, a sobriedade do vocabulário, as palavras-chave, os adjectivos, poucos e escolhidos, a nomeação das personagens, as exclamações, observações, imprecações...” (Castro, 1999:342)

É apontada por muitos críticos a falta de imaginação do autor, tratando recorrentemente os mesmos temas nas diversas obras que escreveu; idêntica crítica diz respeito às personagens e às semelhanças que entre elas se estabelecem de obra para obra. Todavia, tais críticas carecem, do nosso ponto de vista, de fundamento: os motivos tratados pelo escritor configuram um universo fechado, marcado por vicissitudes e pelo esforço de as contrariar; as personagens correspondem a um universo humano com o qual o escritor se identificou e que viveu tragédias que não foram individuais, mas marcaram povoações alargadas do Nordeste brasileiro.

Graciliano Ramos recusa a intenção meramente ornamental do lugar nas suas narrativas; o mundo exterior aparece como contraponto às tensões interiores, desencadeando conflitos “Minucioso e exato no traço, reconstituindo a paisagem física muito menos do que a paisagem

humana, mas mostrando na segunda a influência da primeira, como nos quadros da seca,” (Sodré, 1988:558)

O mundo exterior hostil faz com que o homem responda de maneira igualmente hostil, rude, bruta. A oposição *natura versus cultura* constitui a problemática dos romances em estudo. A este tipo de romance, onde “o herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente. Exemplos, obras maduras de José Lins do Rego (*Usina*, *Fogo Morto*) e todo Graciliano Ramos;” (Bosi, 1989:442) chamamos de romance de *tensão crítica*, revelando os dramas por que as personagens passam em contacto com um mundo que lhes é incerto e alheio. Desta forma:

Nos romances em que a tensão atingiu o nível da crítica, os fatos assumem significação menos “ingénua” e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica mais profunda. Há menor proliferação de tipos secundários e pitorescos: as figuras são tratadas em seu nexo dinâmico com a paisagem e a realidade sócio-econômica (*Vidas Secas*, São Bernardo de Graciliano Ramos), e é dessa relação que nasce o enredo. Passa-se do “tipo” à expressão; e, embora sem intimismo, talha-se o *caráter* do protagonista. (Bosi, 1989:443)

De um lado a Natureza hostil, fatal, desumana, que consome totalmente o homem, sugando-lhe as forças, forçando-o à luta diária pela sobrevivência, e à qual está subordinado desde nascença; de outro, “(...) o espaço do homem para dominar as forças cegas da natureza, do instinto e da injustiça social” (Castro, 1999:346)

Esta oposição reflete a incapacidade do homem para lutar contra aquilo que não comanda, quer por não poder, quer por não ter capacidades para tal, embarcando numa luta inglória com o destino e da qual sai sempre a perder.

6. CONTEXTUALIZAÇÃO ESPACIAL

6.1. O espaço/lugar no panorama literário: espaço psicológico e espaço físico nos romances

O lugar constitui um elemento essencial à representação da humanidade, desempenhando nos romances em estudo um lugar de destaque dada a sua influência no desenvolvimento social e individual dos personagens. Também na arte a paisagem é muitas vezes representada e motivo de inspiração dos artistas e intelectuais. De acordo com Carlos, o lugar “constitui o produto das relações humanas, entre homem e natureza, tecido por relações sociais produzindo a identidade, é o mundo do vivido, onde se formulam os problemas.” (Carlos, 1996:26)¹.

Recuando no tempo, existem registos de pinturas que representam o quotidiano, ou algum tipo de celebração nas sociedades mais primitivas e que chegaram até aos nossos tempos, para além do contributo da era dos Descobrimentos na descoberta de novas paisagens, novos lugares. Vários foram os países, nomeadamente Portugal, que se aventuraram numa longa jornada em busca de novos mundos. Nomes como Cristóvão Colombo, Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral ficaram na História e ainda hoje são celebradas as suas descobertas.

Já no plano literário, um dos primeiros e mais conhecidos livros que encara a importância do conhecimento do lugar é *As viagens de Marco Polo*, no qual o seu autor Marco Polo (1254-1324) descreve as suas incursões pelo Oriente, uma paisagem totalmente distinta da europeia e com gentes também elas diferentes.

Outro dos documentos que visa testemunhar a diversidade de paisagem é a carta do achamento do Brasil da autoria de Pêro de Caminha em 1500. Nela se relata a chegada dos portugueses ao Brasil, fazendo a descrição daquilo que os portugueses encontraram aquando da sua chegada. Muitos mais documentos, escritos e livros existem sobre a paisagem, abordando a relação homem-espaço e as suas conseqüentes implicações, tendo o conceito de lugar sofrendo alterações ao longo do tempo, dependendo a sua significação do contexto social, político e filosófico em que for situado.

¹ Esta citação foi extraída da página de internet: <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/biologia/relacao-do-homem-x-natureza/19309?fbclid=IwAR2zFfDhJ0mCdY0NB0PTwaN2pMD-5uSRz9LUtoWK7tkBbJG6IUMj9ywU4fE>

O que aqui importa é ressaltar que desde sempre o lugar fez parte do cotidiano do ser humano, projetando-se no seu imaginário e nas suas criações artísticas. É o que se pretende provar com este trabalho através da análise do lugar/espaço e da sua importância nos romances do escritor alagoano Graciliano Ramos, mais precisamente o modo como este influencia o desenvolvimento da personalidade das personagens. Assim:

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes categorias, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história (v.), o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção (v.) e à movimentação das personagens (v.): cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translatado, abrangendo então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). (Reis e Lopes, 1996:135)

Com o passar do tempo o lugar foi ocupando estatuto no campo literário, sendo imensas as obras que versam sobre ele. Indo a sua importância desde a simples representação da paisagem; tratando-se de um elemento secundário, até ao ponto de ocupar a posição de um personagem, enriquecendo o seu conteúdo e promovendo o decorrer da ação dentro dos limites da narrativa, tal como sublinha António Dimas (1942:5): “Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como o foco narrativo, personagem, tempo, estrutura, etc.”

Cabe ao leitor descobrir onde se passa a ação e a sua função no desenvolvimento da trama. António Dimas em *Espaço e Romance* afirma que é minguada a bibliografia teórica acerca do espaço na construção da narrativa no panorama literário brasileiro, apontando Machado de Assis como um dos poucos escritores que se debruçou sobre o espaço geográfico nas suas obras, ainda que se trate de uma abordagem periférica.

Apesar da forte adesão do romance brasileiro ao espaço, seja urbano, seja rural ou selvático, a nossa crítica pouca atenção tem dedicado ao assunto, preferindo deter-se ora nas formas narrativas, ora em seus temas. Causa estranheza essa rarefação crítica, responsável pela dificuldade em se arranjar um repertório bibliográfico extenso e sistemático, mormente num país cuja literatura respondeu e responde de pronto aos estímulos mesológicos. (Dimas, 1942:16)

O ensaísta questiona o porquê da escassez dada a abundância da temática espacial na literatura brasileira. O espaço, seja ele qual for, como parte intrínseca da narrativa e não meramente figurativa; pendendo-se com motivos estéticos. Alertando para a carência de estudos especializados sobre o espaço no romance brasileiro. Daí a necessidade de traçar o caminho a

percorrer e a ser estudado de forma a conferir abundância de estudos sobre um tema ainda embrionário no panorama literário brasileiro:

(...) o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e uniforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. (...) o fato é que nunca fomos indiferentes àquilo que nos rodeia, e do nosso meio tem saído muita matéria ficcional (...) (Dimas, 1942:16)

O lugar que habitamos é o espaço onde a nossa personalidade se forma. Desde o momento em que nascemos até à nossa morte, o habitat social tem um papel determinante na construção do indivíduo. Desta feita, somos a somatória de vários fatores que se conjugam entre si, sendo o binómio homem-natureza um dos objetos de estudo do presente trabalho.

Assim, a implicação do lugar como fator externo na formação da personalidade interna dos indivíduos merece ser analisada, o mesmo acontecendo com aspetos como o contacto do homem com a natureza (de que muitas vezes é refém), a seca, a agricultura, a ruralidade, o mundo animal, o homem e as suas lutas interiores como consequência dessa mesma relação, tantas vezes densa e tempestuosa. Não somos seres unos; somos seres sociais e conseqüentemente em interação com aquilo que nos rodeia, daí a relação de similitude com o meio.

O impacto do lugar/meio sobre os indivíduos está patente nos dois romances do escritor brasileiro Graciliano Ramos: *S. Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938). Ambos apresentam protagonistas cuja personalidade é fruto da convivência com determinados fatores externos (natureza). No caso destes romances, assistimos a uma predileção pelo espaço psicológico, pois é lá que descortinámos o pensamento e os desejos das personagens incapazes de produzir um discurso verbal coerente e inteligível, sobretudo através dos diversos monólogos interiores:

(...) o espaço psicológico constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens: (...) por meio de um procedimento técnico-narrativo como o monólogo interior (v.) consegue-se igualmente uma ilustração sugestiva do espaço psicológico, limitado então ao "cenário" de uma mente quase sempre perturbada. (Reis e Lopes, 1996:136)

Nestes monólogos interiores acedemos ao espaço reservado ao íntimo de cada personagem, o espaço psicológico, tão importante neste tipo de narrativas onde as personagens são descritas como seres mudos e deformados.

Efetivamente, tanto em *S. Bernardo* como em *Vidas Secas* a paisagem não tem a função de ornamentar, como tantas vezes era utilizada pelos escritores numa tentativa falhada de representar o nordeste e o flagelo da seca e do homem jagunço. O espaço é uma extensão do indivíduo. Graciliano Ramos, ainda que recorra a pequenas descrições do lugar, delega para outro plano o papel da paisagem, do lugar. Um plano de intrusão na vida das personagens, tendo em vista a denúncia de uma sociedade explorada e maltratada:

(...) os espaços físicos de Esteiros de S. Pereira Gomes ou do sertão nordestino em *Vidas secas* de G. Ramos (associados, naturalmente, às personagens, às suas acções e aos juízos do narrador) remetem para a opressão que no romance se denuncia, como aspecto particular de um universo socioeconómico atravessado pelos excessos de uma exploração desumana e brutal. (Reis e Lopes, 1996:139)

O espaço é onde o ser humano vive e se movimenta, e por isso constitui uma parte do seu processo de formação, desde que nasce até à fase adulta, na qual se pressupõe que a sua personalidade esteja já desenvolvida e maturada. Assim, e se o homem é produto do meio, tudo o que ele faz, incluindo o processo de escrita está dependente desta mesma interação. Rodrigues cita P. Brunel para explicar que o estilo funciona como espelho do homem, denunciando a sua “época, a nação, a educação”. (Rodrigues, 2005:516)

Apesar de os romances se situarem nos anos 30 do século XX, a temática do espaço continua atualizada dada a pouca evolução que se verificou no espaço retratado. São dramas que nunca acabam, fruto de uma região dura que expulsa os indivíduos, embrutecendo-os. A gente que ali vive é igual às personagens de Ramos, para sempre reféns daqueles espaço.

7. NORDESTE BRASILEIRO

A ação dos romances *S. Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938) desenrola-se na região geográfica do Nordeste brasileiro, zona que engloba os estados de: Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Piauí, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Sergipe.

Pano de fundo das duas narrativas, o Nordeste apresenta-se como um lugar hostil, inóspito, inumano onde prevalecem os grandes espaços rurais abalados pela seca extrema tão característica daquele território, e onde falta quase tudo. Corresponde ao território inicial brasileiro, raiz da identidade cultural e que remonta aos primórdios da civilização brasileira, e por isso capaz de representar mais fiel e dignamente aquilo que é o primitivo, o natural, sem a intervenção da máquina, da volatilidade dos tempos modernos. É um território vasto, diversificado, único, predominando o sertão, as grandes áreas rurais e de cultivo, onde o fenômeno da seca é uma constante:

Trata-se de uma identidade que se forma também a partir das específicas características físicas do território, com seus espaços produtivos e com aqueles outros maltratados continuamente pelo fenômeno da seca, em correspondência com as diversas culturas econômicas que se fixam neste espaço: a cana-de-açúcar, o algodão, o tabaco, a pecuária, etc. (Castro, 1999:307)

Movidos pelo desejo de representar elementos especificamente brasileiros, autores românticos procuraram temas nacionais para as suas obras, o que resultou em duas linhas temáticas do romantismo: o *indianismo* e o *regionalismo*. De Scoville cita, a este propósito, Antônio Candido: “De acordo com Antônio Candido, o regionalismo romântico surgiu “assinalando as peculiaridades locais e mostrando cada uma delas como outras tantas maneiras de ser brasileiro”. (De Scoville, 2011:31) Desta maneira, a ideia de unidade nacional passa a incorporar a constatação de um Brasil múltiplo, composto por variedades regionais. Havendo uma “unidade” nacional esta seria, portanto, a sua variedade, através da constatação de um Brasil múltiplo, composto por diferentes regiões, cada uma delas com diferentes tradições e costumes, além de ocuparem espaços geograficamente distintos e de apresentarem características climáticas e ambientais muito diversas.

É de salientar o contributo do escritor brasileiro Franklin Távora (1842-1888) na disseminação da região nordestina no panorama literário brasileiro, servindo-se do tema da seca, do jagunço, do universo nordestino em *O cabeloira* (1876).

Segundo o escritor, a cultura de cada região é tomada como a verdadeira expressão da nação. Os seus livros pretendiam relatar as tradições e os costumes das regiões do norte, para ele descurados pela maioria dos escritores. Defendia a separação entre o Norte e o Sul e por isso havia uma literatura que se fazia no Sul e outra no Norte, cada uma com seus motivos, temas, estruturas. A sua assunção da literatura levou a que travasse várias polémicas com diversos escritores, entre eles o já conceituado José de Alencar, autor dos romances *Iracema* (1865), *O gaúcho* (1870). A discussão em parte vinha do facto de um defender uma literatura do Norte, que visasse dar notoriedade e destaque àquela região e outro, José de Alencar, ambicionar uma literatura de índole brasileira, fugindo das marcações entre o norte e o sul.

Muitos escritores serviram-se do chamado *romance da seca*, que caracterizava a região nordestina e os flagelos sociais e climáticos da zona para firmar este tipo de relato de carácter regional na literatura brasileira. Destacou-se para José do Patrocínio com o romance: *Os retirantes* (1879). Quanto a Graciliano Ramos é conhecida a sua posição antimodernista. Para ele o modernismo apenas servia para demolir as velhas estruturas, não procurando qualquer associação às ideias deste movimento. Contudo, a sua obra foi assimilada e encarada como parte do movimento modernista, mais precisamente da corrente regionalista, sobretudo devido à temática explorada e ao facto de serem narrativas incorporadas num espaço comum, o nordeste brasileiro:

Graciliano Ramos não pode ter como identificação principal a de regionalista. Embora não deixe de enquadrar-se no vasto grupo nordestino e não tenha deixado de retratar nas suas obras, locais e problemas geográficos e socialmente bem situados no sertão árido do Nordeste e em alguns meios urbanos de Maceió ou do Rio, mais do que um escritor regionalista ele é um escritor de dimensão nacional e universal. (Castro, 1999:347)

A citação demonstra que, apesar de situada numa época e abordando essencialmente a temática social, a obra de Graciliano Ramos possui um estatuto nacional, amplo, não se resumindo a uma escrita regionalista, feita apenas para ser lida e estudada naqueles moldes. O próprio recusou esse título de escritor modernista ou regionalista. Aquilo que Ramos pretendia era escrever e relatar as suas histórias, não as circunscrevendo a uma época em constante mudança e em constante evolução.

8. S. BERNARDO E VIDAS SECAS: O ESPAÇO COMO CONSTRUTOR DE PERSONAGENS

8.1. S. Bernardo

S. Bernardo do escritor brasileiro Graciliano Ramos, publicado em 1934, apresenta-se como um romance que parte da perspectiva do seu narrador, Paulo Honório. Um homem que, aos cinquenta e dois anos decide redigir a sua história de vida apesar da pouca vocação para a escrita: “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.” (Ramos, 2005:9).

Quando o narrador-personagem Paulo Honório começa a escrever, já os acontecimentos narrados tiveram lugar. Assim, Graciliano manipula o narrador-personagem em duas temporalidades distintas; a dos factos narrados e a da narração em si mesma, servindo-se Paulo Honório da memória, ainda que seletiva, como elemento crucial para contar a sua história de vida. Narra apenas o essencial, não se trata de escrever um livro, trata-se de escrever a sua história de vida, cheia de lacunas e erros.

Apesar das dificuldades iniciais escrita acaba por fluir, e Paulo Honório decide ele próprio escrever o livro, sem recorrer à ajuda de terceiros: “Mas um dia, Paulo Honório ouve um pio da coruja- e começa a escrever, valendo-se dos próprios recursos e sem se preocupar com vantagens ou desvantagens.” (Ramos, 2005:173)

Assim, e apesar de primeiramente ser projetado sobre a “divisão do trabalho”, o livro acaba por se tornar no relato da história de vida do proprietário da fazenda S. Bernardo, incluindo aspetos pessoais e emocionais que o narrador jamais esperaria confessar ao leitor. Efetivamente, o projeto muda de direção, passando agora a ser da total responsabilidade de Paulo Honório, descartando as ajudas do Padre Silvestre, João Nogueira e Azevedo Gondim. Será o seu livro, o seu projeto, a concretização do seu esforço, com apoio na sua destreza, ainda que esta seja frágil e pouco hábil, pouco lhe importando aquilo que os demais pensam. Escritor incipiente, não se preocupa minimamente com as regras de gramática. O que escreve é fruto daquilo que sai diretamente da sua mente, sem o cuidado a que se presta um escritor. Não existem regras, o que importa é relatar o que viveu, da forma mais real e prática possível. São memórias, de ações, de partes de uma vida sem ordem, escalada à força na brutalidade do meio que o rodeia. É uma escrita espontânea, sem artificios, tal como o seu autor:

A personalidade literária de Paulo Honório, naturalmente, não pode deixar de ser uma confirmação da outra. A sua expressão se resolve em frases curtas, na maioria de tom ríspido, repletas de gírias. E a técnica da composição do romance adquire extraordinário relevo à medida que documenta concretamente a inabilidade do narrador, que não sendo como confessa, um escritor, só pode contar, com um estilo claudicante. (Mourão, 2003:58)

Em S. Bernardo conhecemos um indivíduo que busca a ascensão social através da exploração dos recursos naturais – agricultura -, sem qualquer tipo de instrução, e que se autointitula ignorante. Ele próprio afirma que não se interessa pelas letras, o seu caminho é outro. Interessava-se sim pela pecuária, pela agricultura, pela escrituração mercantil. Era por aí que passava o seu plano de transformar as terras de S. Bernardo, tornando aquela que era uma fazenda morta, num lugar de enorme potencial e com lucros elevados.

Efetivamente, Paulo Honório é um homem bruto, desgastado pelo trabalho. Começa por declarar a sua idade, cinquenta anos celebrados pelo S. Pedro, já que não sabe com exatidão o dia do seu aniversário.

Seguidamente apresenta-nos uma breve descrição física e, para finalizar, afirma que não tem conhecimento dos pais, já que a certidão de nascimento apenas menciona o nome dos padrinhos. Esta descrição resumida e sucinta de Paulo Honório ao leitor é um indicador da sua personalidade; também ela prática, mas ao mesmo tempo cheia de lacunas e brutalizada por um modo de vida que escolheu e ao qual se dedica profundamente.

Voltando aos tempos de infância, Paulo Honório recorda-se apenas de um cego que lhe puxava as orelhas e da velha Margarida que vendia doces. Nada mais do que pequenas lembranças remotas no tempo e que evidenciam as diversas omissões existentes na personalidade de Paulo Honório. Assim, através destas memórias conseguimos facilmente fazer o retrato de um indivíduo que cresceu sozinho, alheio ao afeto e à educação, um ser cuja infância e adolescência decorreram num tempo de dureza e de dificuldades criadas pelo meio de crescimento. Mas, contrariando o destino que lhe parecia reservado, Paulo veio a tornar-se a figura que tanto desejava: um homem poderoso e respeitado por todos.

É inegável não associar a Paulo Honório uma personalidade forte e determinada, que não se deixa abalar pelos obstáculos que a sua condição lhe impôs e que sempre soube contrariar, num percurso permanentemente ascendente. Foi com perseverança, mas também através de esquemas pouco recomendáveis e da corrupção que Paulo Honório conseguiu alcançar a tão desejada fazenda S. Bernardo, o seu grande objetivo existencial: “Resolvi estabelecer-me aqui na

minha terra, município de Viçosa, Alagoas, e logo planeei adquirir a propriedade S. Bernardo, onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões.” (Ramos, 2005:17)

Além disso, contou sempre com a ajuda do fiel companheiro Casimiro Lopes. Este não é dotado de vontade própria, mas um mero executor das vontades e dos desejos do seu patrão. Ambos formam um binómio vontade/ação, pois Paulo Honório ordena e Casimiro Lopes obedece e executa.

Graciliano serve-se do processo de zoomorfização para descrever Paulo Honório e para revelar que ele se deixa conduzir pelo cumprimento de necessidades primárias (que lhe asseguram a subsistência) e pelo determinismo darwiniano da sobrevivência do mais forte. Charles Darwin (1809-1882) apontava nos seus estudos sobre a evolução das espécies: são os animais mais fortes que resistem às mudanças impostas pelo exterior, pois são os mais dotados para o desenvolvimento de características que lhes permitam sobreviver. É desta maneira que o mundo de Paulo Honório se constrói, num universo onde só os mais fortes e poderosos vencem. Como resultado desta visão limitada do mundo e das coisas, todos aqueles que o rodeiam são seres dispensáveis, criaturas sem valor, bichos. Ele próprio o assume, na fase final do romance, fazendo uma retrospectiva do passado:

Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus.

Bichos. Alguns mudaram de espécie e estão no exército, volvendo à esquerda, volvendo à direita, fazendo sentinela. Outros buscaram pastos diferentes. (Ramos, 2005:162)

Paulo Honório aproveita-se dos seus trabalhadores, explorando-os e maltratando-os. São meras peças da engrenagem que comanda o mundo, descartáveis quando deixam de ser úteis.

É desta maneira que Paulo Honório se apresenta, forte, inderrotável, firme, capaz de tudo para sobreviver e alcançar as suas metas, nomeadamente: a fazenda S. Bernardo, e conseqüentemente obtendo estatuto e riqueza: “O meu fito na vida foi apossar-me das terras de S. Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho regular.” (Ramos, 2005:13)

A fazenda representa o lugar mais importante do mundo para Paulo Honório. Nada se igualava àquele modo de vida, que no final de contas era o seu modo de vida também. A fazenda pode ser caracterizada como uma extensão da personagem, um habitat por ela dominado, o

resultado da sua luta e do seu persistente esforço. Aos olhos da sociedade, a fazenda simboliza para Paulo o triunfo de um indivíduo pobre e ignorante, a ascensão social a um nível ao qual apenas seres respeitados e de valor conseguiam subir, o reconhecimento público de um estatuto socialmente relevante.

A fazenda inaugura o sucesso de Paulo Honório e com ele traz sede de mais e de melhor. Apenas agora começava a sua escalada. E para trás fica um mundo mesquinho e desprezável, onde vivem os renegados.

Paulo Honório simboliza o capitalismo e a sociedade burguesa, mas também a procura inabalável de concretização de objetivos pessoais usando quaisquer métodos, dentro de uma lógica individual de que os meios justificam os fins. Simboliza também o progresso, em especial o tecnológico, que pretende implantar na fazenda S. Bernardo. A Paulo é contraposta a personagem de Seu Ribeiro: símbolo do passado, da inércia perante a passagem do tempo, da recusa da modernidade e das mudanças que os novos tempos traziam, deixando-se levar e domesticar por essa mesma mudança. Desta forma, Seu Ribeiro é o representante do tempo passado, do tempo em que tudo era rudimentar, até mesmo o próprio pensamento, um tempo inerte, paralisado, à margem do resto do mundo, ao passo que Paulo Honório representa o futuro, o modernismo que chegava de forma avassaladora, deitando por terra o método tradicional que estava enraizado na população. Não podemos deixar de referir que o modernismo está indissociavelmente ligado ao capitalismo, mecanismo que regula o mundo, subjugando os mais necessitados, vistos como meras peças de engrenagem da máquina que é o mundo. Passado e futuro são, como o demonstram estas personagens e os seus comportamentos, tempos contraditórios e em colisão.

Paulo conhece como ninguém o lugar onde vive, estando perfeitamente adaptado às suas condições. O nordeste brasileiro, a vida na fazenda e a agricultura são a sua realidade. Tudo o mais lhe é alheio, estranho, desconhecido e inútil: “para mim S. Bernardo era o lugar mais importante do mundo” (Ramos, 2005:67).

Em todas as suas ações demonstra um carácter prático e desenvolto, uma incapacidade de refletir profundamente, preferindo a ação imediata:”- Já você começa. Esses modos não, tenha paciência. Detesto picuinhas. Comigo é atrás zás, nó cego. Subterfúgios não.” (Ramos, 2005:100)

A personagem apresenta-se como um ser bruto em consequência da impetuosidade do meio em que se insere. São os velhos costumes que habitam o pensamento de Paulo Honório, fruto da vivência retrógrada que impera no lugar. Religião, política, trabalho (agricultura) e o sertão

são elementos determinantes para a sua vivência. Efetivamente, o que abunda no romance são exemplos que demonstram aquilo que aqui se pretende provar: a importância/ influência do lugar na construção da personalidade dos indivíduos.

A decisão espontânea de contrair matrimônio com Madalena como a ação central do romance é aquela que nos permite descortinar de forma mais aprofundada o carácter bruto, possessivo e prático de Paulo Honório. Marido e mulher são figuras opostas que se juntam e que aos poucos se deterioram. Nada há de natural, tudo se desenrola de forma crua e autoritária. A mulher serve os desígnios do homem, é um objeto:

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma idéia que me veio sem que nenhum rabo-de-saia a provocasse. Não me ocupo de amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é bicho esquisito, difícil de governar. (...) o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo. (Ramos, 2005:52)

Com efeito, “a partir desse momento, instalam-se na sua vida os ferimentos de negação do instinto de propriedade, cujo desenvolvimento constitui o drama do livro.” (Candido, 1992:26) Ou seja, o sentimento de propriedade de Paulo Honório entra em choque com a ideia de lidar com um ser ingovernável, um ser livre.

Decidido a casar Paulo Honório faz uma retrospectiva das mulheres que conhece com o intuito de escolher aquela que seria a mais vantajosa. Afinal, tratava-se da futura mãe do seu filho e não servia qualquer uma. O pensamento conservador e preconceituoso acerca da mulher, tomando-as todas por igual, prevalece: “A que eu conhecia era a Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. Por elas eu julgava todas. Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma:(...)” (Ramos, 2005:52).

Quando descreve a figura da sua mulher ideal, qualifica-a com adjetivos do seu agrado, como se tudo se tratasse de uma simples escolha baseada em características físicas que completassem a imagem de um ser idealizado e que se corporalizassem numa figura real.

Porém, e ao contrário daquilo que desejava como modelo da mulher ideal, Paulo Honório acaba por escolher Madalena: uma figura em tudo oposta a Paulo, quer fisicamente, quer no plano psicológico, sendo que é a este último campo que Graciliano Ramos dá maior atenção em todo o romance.

A mulher, na mente de Paulo Honório, serve apenas para procriar e cuidar dos filhos. É isso que deseja de Madalena: que ela cumpra com os costumes e se desvie das ideias mundanas, sobretudo numa época em que a sociedade se revoltava contra o governo e contra as condições económicas, sociais, políticas, filosóficas em que o Brasil dos anos 1930 estava mergulhado.

Assim, o lugar da mulher é a casa. Fora dela o perigo é constante, dada a sua incapacidade de entender o universo social. Daí que Paulo Honório considere a profissão de Madalena uma inutilidade e um desperdício de tempo. Para ele ser professora não é profissão digna de uma mulher pois o saber incute na cabeça ideias perigosas, sobretudo em mentes pouco estáveis e determinadas. A educação como uma nulidade face às características que uma mulher de bem deve possuir. O importante é trinar na vida; não importa como, importa sim que seja breve e eficaz: “(...)Vou ensinar-lhe um meio de sua sobrinha e a senhora ganharem dinheiro a rodo. Criem galinhas.” (Ramos, 2005:68)

A bestialidade de Paulo Honório entra em confronto com a noção de instrução, mostrando-se um ser ridículo, ignorante e avesso ao progresso, como uma rocha estanque no tempo. O mundo nunca foi um lugar de um tempo só, a vida constrói-se em pedaços de história. Desta feita, podemos considerar Paulo, como indivíduo à margem do mundo onde vive, alimentando o sentimento de que tudo o que vai além da sua compreensão é um erro, uma afronta. O “eu” está no centro do mundo, do seu mundo; um mundo à parte, um mundo feito de preconceitos, de regras rígidas e inflexíveis.

Paulo alimenta-se da ideia de que a vida se constrói no universo em que foi criado e que adotou para sempre como seu; vive do trabalho árduo, da força como modelo de educação, da dura labuta agrícola e da imediatez da existência. Tudo se faz, tudo se consegue, seja de que maneira for. É assim que Paulo Honório se dirige a Madalena, dizendo-lhe que ela é a sua escolha e que os dois devem transformar-se num ser uno e em sintonia, apesar da pouca convivência, das diferenças de personalidades e da relutância de Madalena. O que importa afinal é que ela lhe agradou.

Trata-se de uma concepção que reduz o feminino, que confina a mulher ao espaço doméstico, que a objetualiza e a torna dependente do masculino.

A vida no sertão, a convivência com aquele espaço tão próprio e que podemos chamar de sua real casa, ensinaram a Paulo que o tempo é escasso, e por isso é necessária a imediatez das coisas. Complicar é coisa de ser desprezível e mesquinho. Daí que o casamento seja algo que, a seu ver, não merece perda de tempo, é ato de uma escolha só e nada mais. Uma vez consumado o casamento, a vida de Paulo Honório sofre um choque, dado que entra em contacto mais íntimo com uma criatura distinta de si e que se orienta por outros comportamentos. Daí que o casamento seja o primeiro indicador da fragmentação do sentimento de posse por parte de Paulo Honório:

Madalena, a mulher - humanitária, mãos-abertas -, não concebe a vida como relação de possuidor a coisa possuída. Daí o horror com que Paulo Honório vai percebendo a sua fraternidade, o sentimento incompreensível de participar na vida dos desvalidos. Para eles simples autômatos, peças da engrenagem rural. Quando casa, aos quarenta e cinco anos, já o ofício criou nele as paixões correspondentes, que o modelaram na inteireza do egoísmo. (Candido, 1992:26-27)

Madalena é uma das primeiras personagens femininas que aparece na literatura brasileira a rejeitar o estatuto de mulher destinada ao controlo do homem e dedicada exclusivamente às tarefas domésticas e ao cuidado do lar. É um símbolo da mulher moderna, atenta ao mundo e reivindicadora dos seus direitos. Em última instância, Madalena representa o único germe humanizador naquele universo de posses contínuas. É uma mulher determinada a sobreviver numa sociedade patriarcal, a manifestar a sua vontade, a fazer valer os seus direitos como ser humano e como ser feminino.

Expostas assim as diferenças, o que resulta daí em diante são constantes discussões e desentendimentos face à incapacidade de conjugação de seres tão díspares entre si, levando ao final trágico do romance: “Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.” (Ramos, 2005:89)

De acordo com António Candido em *Ficção e Confissão: Ensaios sobre Graciliano Ramos*: “A bondade humanitária de Madalena ameaça a hierarquia fundamental da propriedade e a couraça com que foi possível obtê-la. O conflito se instala em Paulo Honório, que reage contra a dissolução sutil da sua dureza.” (Candido, 1992:27)

Esta invasão sucessiva de um outro ser, muito diferente de si, no seu quotidiano, intervindo nas mais diversas situações, sobretudo a sua presença ativa num espaço que não lhe pertence - a fazenda S. Bernardo - faz com que Paulo se sinta atormentado pela perda do sentimento de poder, de propriedade. Aquilo que conquistou, os valores em que acredita, os seus objetivos de vida estremecem face à potencial ameaça de Madalena. Madalena, que não se deixa possuir nem domesticar, ao contrário de todos os restantes seres dominados por Paulo, remetidos aos silêncios e à sua condição de submissos: animais e homens, tudo quanto pertence a S. Bernardo pertence a Paulo Honório. Todos os seres são bichos; uns mais importantes do que outros, dada a profissão ou estatuto que ocupam, mas nunca deixam de ser animais. O mundo é governado por animais com vontades, com desejos, com pensamentos, sonhos, como menciona Paulo Honório quando se refere a Padilha, ao Padre Silvestre, a Seu Ribeiro, entre outros que decidem deixar S. Bernardo e continuar vida noutra lugar.

No fundo aquilo que nos distingue é o que está dentro de nós já que por fora somos todos iguais. Contudo, Madalena não fazia parte desse leque de indivíduos que se deixavam possuir. É uma mulher educada, que tem exerce uma profissão, independente, que escreve no jornal “Cruzeiro”, humana e atenta à realidade; tem instrução formal, sabe falar e sabe estar. Está atenta ao que se passa fora da fazenda e do universo agrícola. Convive com outros homens, tem ideias, apoia a revolução, não é uma mera boneca manipulada por Paulo, obedecendo às suas ordens. É uma mulher independente e dotada de vontade própria e é isso que afronta o marido: o facto de não a dominar como faz com todos os indivíduos.

Talvez a educação a tenha feito acalantar este espírito irrequieto, preocupado, atento, bondoso que falta a Paulo Honório e que o perturba intensamente, pois tem plena noção que nunca será como ela, nunca em si tais sentimentos brotaram ou brotarão. Aqui se expõe o primeiro ato de Madalena que suscita em Paulo Honório uma atitude de reprovação, pois para ele mulher sua não intervém nas tarefas destinadas ao homem nem se mistura com uma classe como a dos trabalhadores, uma classe inferior e mesquinha. Daqui em diante as brigas e as discussões serão uma constante, porque Madalena não é uma boneca manietada por Paulo, antes uma ofensa à rigidez e inflexibilidade de Paulo Honório.

Madalena interessava-se pela escola que Paulo havia construído na fazenda S. Bernardo, procurando que quem ali estudasse tivesse acesso ao necessário para que a aprendizagem se efetuassem. Contudo, e como sabemos, a escola era uma forma de obter subsídios do governo e nada mais do que isso. A Paulo Honório pouco importava que ela funcionasse ou não. Melhor até seria que os filhos dos trabalhadores da fazenda não estudassem para que neles não se criasse um espírito renovado e desligado daquela vida de miséria, desvirtuando-os do seu destino natural que era a vida no campo servindo o patrão.

Efetivamente, Paulo Honório não estava preparado para casar e partilhar vida com alguém. O casamento é uma realidade alheia à sua natureza e aos seus fins mais profundos, pois vive para S. Bernardo e aquela vida já lhe causa demasiadas preocupações, acrescentando agora a vivência com um ser que se mostrava irrequieto, desvolto, e que sobretudo se preocupava com os outros e com as condições em que viviam. São frequentes as passagens do romance que demonstram o espírito humanitário de Madalena para com os trabalhadores e moradores da fazenda, como é o caso de Seu Ribeiro, Marciano, Rosa, entre outros. A compaixão e a solidariedade são intoleráveis para alguém com a personalidade de Paulo Honório. Assim, pequenos gestos de bondade de Madalena tornam-se tormentos para Paulo Honório. A caridade

é sinal de fraqueza e a fraqueza não cabe no coração duro e brutalizado de Paulo: “Este paradoxo de Madalena: é apenas ela própria e, ao mesmo tempo, representa essa qualquer coisa que rouba a Paulo Honório o domínio dos seus próprios actos. Na diferença entre uma coisa e outra surge obviamente o ciúme.” (Ramos, 2005:176)

O ciúme toma por completo Paulo Honório, levando-o a praticar ações impensáveis e absurdas perante a possibilidade da perda do que ele toma como seu. Lê-se a este propósito no texto: “Entre o capítulo XXI e o capítulo XXIV, o leitor encontra uma sucessão de conflitos ligados à posse material e ao governo da propriedade” (Ramos, 2005:177).

A possível traição de Madalena suscita em Paulo Honório a ira sobre todos os que o rodeiam, dado que todos são ameaça, todos estão contra ele, todos querem destruí-lo. Na sua cabeça, até então ocupada com a banalidade do dia-a-dia na fazenda, com as contas, com o poder, a riqueza, o sentimento de propriedade/posse dá lugar ao ciúme doentio:

Existe forte tendência - a que o Paulo Honório, enquanto autor ficcional, não é de todo alheio, como veremos - para ler em S. Bernardo o relato da passagem do sentimento violento de propriedade da terra para o ciúme, a emergência do ciúme se devesse à perturbação crescente que Madalena vai causar no domínio de Paulo Honório. Pouco a pouco o casamento contribui para minar a autoridade do marido enquanto dono e senhor das terras e das gentes de S. Bernardo. (Ramos, 2005:177)

Esta transição de sentimentos acontece após sucessivas demonstrações de que o casamento resulta da união de dois seres, criando a necessidade de ajustamentos, de cedências e de disponibilidade para o outro. Todavia, na mente de Paulo Honório é impensável que alguém para além de si próprio comande o seu território, que por consequência é a sua vida. Com efeito, ao invés da cedência e da abertura, surge um indivíduo domado pelo ciúme e que crê indubitavelmente na traição de Madalena.

Pouco a pouco todos os indivíduos que frequentavam a fazenda se tornaram alvo de desconfiança por parte de Paulo Honório, tal era o sentimento de ciúme e o temor da possível perda daquilo que lhe pertencia por direito. Trata-se da desconfiança de um indivíduo que nasceu sem nada, lutou para ter o que tanto desejava e que agora se vê preso num sentimento ridículo e fútil como o amor. Talvez não se trate de um amor profundo e pleno; contudo, trata-se de ter para si uma pessoa que ele escolheu e que por isso lhe pertence totalmente.

Tudo isto seria muito simples se Madalena fosse um objeto ou se dispusesse a sê-lo, aceitando um estatuto inanimado como o da fazenda: comprada e dominada por um ser; porém, Madalena é um ser humano dotado de vontade e de razão, não sujeita a ordens de outrem. É aqui que está a base do conflito, provocando o aparecimento dos ciúmes. A falta de posse e de domínio

constitui a degradação interior de Paulo Honório, pondo em causa o seu sentimento de posse/propriedade. O ciúme evidencia aquilo que sempre foi, um ser bruto, desgastado pela vida dura e pelo trabalho agrícola, na fazenda, no tratamento com indivíduos como ele ou até piores, que vivem de esquemas ínvios e da exploração. O ciúme conduzirá a diegese a um final trágico.

A desconfiança torna-se então em certeza: “No dia seguinte encontrei Madalena escrevendo. Avizinei-me nas pontas dos pés e li o endereço de Azevedo Gondim.” (Ramos, 2005:123). A prova de que necessita é a que julga encontrar: Madalena escreve a outro indivíduo e recusar mostrar o conteúdo ao marido. Os dados estão lançados, e não há forma de negar a traição que atormentava a sua mente, como um ruído permanente e ininterrupto. Madalena afigurava-se agora pior do que todas as mulheres com quem Paulo haveria lidado, era uma “cachorra” teimosa e independente, desinteressada do filho, uma criatura que veio ao mundo com um propósito mas que logo fraquejou.

O pequeno é apresentado como um prolongamento da não-relação entre Paulo Honório e Madalena. O pequeno como fruto de um casamento forçado, sem amor, sem sentimento, o resultado da conjugação de duas figuras opostas e, por consequência, um fardo na vida de ambos. Assim, tudo o que Paulo Honório planeou falha redondamente. A vida empenhou-se em dar um futuro sem valor, uma miragem dos seus desejos e das suas ambições. A extrema força física que tem não é acompanhada por idêntica fortaleza de sentimentos. É, afinal, um ser bruto que subiu na vida graças à desgraça dos outros. Sabe disso, e teme que os outros o saibam, receia que Madalena conheça segredos negros do seu passado. Conclui que pagou um alto preço pelo casamento.

O temor da traição é cada vez maior e a cabeça de Paulo Honório vive atormentada pela incerteza. Deixara de conseguir dormir e vivia atormentado pela ideia de uma traição. Que seria dele se se soubesse que a sua mulher o havia traído, que seria da sua reputação? Seria falado em todo o lugar e até os desgraçados dos empregados fariam troça dele. Então vêm-lhe à cabeça sentimentos de raiva e de vingança, pensa assassinar Madalena, fazê-la sofrer. A insensibilidade de Paulo Honório perante tal possibilidade de traição toma contornos macabros: a morte em si não é suficiente, o melhor mesmo é observar de perto a degradação humana perante o julgamento da sociedade. A frieza e a crueldade de Paulo nunca cessam, estão enraizadas na sua personalidade dominadora e repressiva fruto do meio, do espaço, da terra que é sua e só sua. Afinal, esta era a única coisa que poderia considerar como sua, já que tudo o resto se afastava dele como areia caindo por entre mãos abertas.

No capítulo XXXI, Paulo Honório decide subir à torre da igreja e ver Marciano procurar as malditas corujas que o assombram. Do alto, o seu olhar refugia-se na fazenda, naquele modo de vida, e o pensamento escapa do ciúme e da traição. Tudo se mostra perfeito naquele lugar e a vida também o seria, não fosse aquela criatura mesquinha ter estragado tudo e desperdiçado aquilo que Paulo lhe oferecera.

Todavia, a plenitude que a elevação lhe dá, resultante da visão maravilhada de ter para si o seu “fito na vida”, é destruída pela realidade da vida no solo. Aquilo que vê do alto da torre estava distante, contudo cá em baixo tudo é palpável pois é aí que se faz a vida por muito diferente que ela seja. Em baixo, está a realidade, que se tornará mais escura do que nunca. O destino trágico anunciado pelo pio das corujas chegara: Madalena tinha cometido o suicídio: “Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado.” (Ramos, 2005:146)

O ciúme e as atitudes autoritárias de Paulo Honório levam a que Madalena decidisse pôr termo à vida, deixando-lhe apenas uma carta de despedida. Carta essa que explica as suas ações e que atormenta ainda mais Paulo, já que nada do que ele pensara era efetivamente verdade; constata agora que a traição era apenas uma ideia sem nexos criada na sua cabeça, fruto da desconfiança e da incapacidade para entender um modo de vida que não o seu. Aquilo que foge do domínio material, neste caso o casamento com Madalena e a sua relação amorosa com ela, está muito para além daquilo que Paulo Honório consegue dominar e tornar submisso.

Daí surgem o descontrolo total e a perda na noção de si e o termo de um projeto que já de si nasceu enviesado. Com a morte de Madalena assiste-se à queda do império de S. Bernardo e, conseqüentemente, de Paulo Honório.

Um novo Paulo Honório irá surgir: é um ser derrotado, impotente, inerte no tempo, sem a força de vontade e determinação que outrora o caracterizavam.

Em resumo, o desastre de Paulo Honório resulta de um conflito entre o sentimento de propriedade e o ciúme. O primeiro é da ordem do domínio, fito da vida, projecto, controlo, poder; o segundo é de outra ordem, a do que aparece de repente, do que não foi desejado nem procurado, do que retira ao sujeito o domínio de si e das acções que pratica, da ilusão perversa de percepção sem falha dos acontecimentos e situações, da ironia que o leva a provocar o próprio desastre com as próprias acções. (Ramos, 2005:183)

O que resta agora? Pouco, muito pouco, quase nada. Os seres mais íntimos de Paulo Honório abandonam a fazenda S. Bernardo: D. Glória, Seu Ribeiro, Padilha, padre Silvestre. O vazio preenche agora a vida de Paulo: “O mundo que me cercava ia-se tornando um horrível

estrupício. E o outro, o grande, era uma balbúrdia, uma confusão dos demônios, estrupício muito maior. (...) Os amigos e os jornais traziam-me a revolução.” (Ramos, 2005:154)

A juntar a tudo isto, começa a fervilhar nas cabeças a ideia da revolução, da mudança de paradigma político e social, o desejo de um novo futuro, um futuro mais justo, onde a balança económica e social penda para o equilíbrio. Mas para Paulo Honório, que até então controlava tudo ao seu redor, a revolução significa a desagregação completa do universo S. Bernardo; o fim de uma era. A juntar à morte de Madalena, agora são os negócios, a plantação, no fundo a vida de Paulo que se afunda em águas profundas e obscuras. A revolução chegava e com ela trazia sede de renovação.

Tudo corria mal a Paulo Honório, quer na vida, quer nos negócios. O indivíduo que outrora tivera tudo, ou quase tudo, vê-se agora sozinho, desligado do seu mundo, da lida na fazenda S. Bernardo, que aos poucos ia emagrecendo, minguando, morrendo. Nada permanece e Paulo sabe que muito havia mudado. Também sobre ele acontecem mudanças: quem poderia imaginar que o Paulo Honório forte, determinado, bruto, do início do romance, se transformaria num ser decadente, inerte, incapaz de dar a volta à situação e vivendo na sombra de um passado que teimava em não dissipar da sua cabeça? É então que decide escrever, não por interesse literário, como nos havia dito logo nos dois primeiros capítulos, mas sim por impulso, por uma vontade súbita de meditação e de autorreflexão sobre o passado e a identidade que nele construiu.

Contudo, o processo de escrita não é fácil, não fosse ela se apresentar a um indivíduo pouco dotado para a escrita, afundado em memórias e em desgostos. A escrita é um modo de aliviar esse peso do passado, mas traz-lhe recordações sofredoras dos seres que já não estão. A verdade e a carga que cada palavra traz penetram de forma mais densa numa ferida incurável. A escrita da sua vida é um processo que implica a lembrança do passado e que por isso incute necessariamente em Paulo Honório uma atitude de reprovação em relação a atos por si praticados. Assim, reconhece que muito daquilo que fez estava errado, mas era impossível que naquele momento tivesse agido de forma diferente, já que reconhece que foi aquele modo de vida, aquela vida agreste, duro em que cresceu que o moldou. O espaço adquire relevância como parte do indivíduo, como marca indelével da sua formação, quer a nível psicológico, quer no plano físico. Neste, a personagem também é descrita como resultado do meio agreste.

Afinal que modo de vida era aquele, em que o homem sacrifica a vida em nome do trabalho e do rendimento que dele provinha? Que modo de vida era aquele em que um homem se desgasta física e psicologicamente, preso ao trabalho, sem tempo para desfrutar das coisas

mais simples? Que modo de vida era aquele em que ele vivia? De que valia pensar nos outros e esquecer-se de si? Não valia de nada. Estava sozinho como sempre esteve. Lutou, alcançou, enriqueceu, porém de nada lhe serviu todo o sacrifício porque as mudanças, como quase tudo na existência, acontecem.

E agora Paulo Honório sabe que não tem mais forças para voltar a fazer tudo de novo. Verifica-se uma transformação no homem, uma descoberta de sentimentos que julgava não possuir dentro de carcaça tão dura. O próprio fio narrativo se dispõe a demonstrar essa mudança, que no entanto não é completa, uma vez que reside apenas na constatação da realidade.

A perda da identidade, a memória do passado e a incapacidade de lidar com o presente, fazem com que Paulo Honório desista de tudo. Todos os sonhos, todos os projetos deixam de fazer sentido diante da mais completa solidão e do mais profundo abatimento. Na solidão, tudo adquire uma clareza até então ofuscada pelo ciúme e pela raiva. Sozinho, resta a Paulo a escrita, que se torna um encontro com a tragédia do passado.

À medida que escreve, Paulo Honório vai tentando encontrar justificações para a sua conduta violenta, bestializada e possessiva. No fundo, ele sabe que a raiz do problema está em si e no seu modo de ser: “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.” (Ramos, 2005:165) É desta forma que termina o romance: Paulo Honório escrevendo, sozinho, a sua desgraça, com plena consciência de que “Foi este modo de vida que me inutilizou.” (Ramos, 2005:165)

Aqui se prova a importância do lugar na construção da personalidade dos indivíduos. O lugar como elemento confluyente no crescimento e no desenvolvimento do ser humano. Paulo Honório acaba por confessar que é como é porque foi assim que aprendeu a ser, fruto da convivência com aquele lugar selvagem e hostil, culpando aquele “modo de vida” por se ter tornado num indivíduo desprezível e bárbaro.

Com efeito, o romance apresenta-se como extensão de um modo de ser singular que retrata as aventuras do seu autor enquanto fazendeiro no nordeste brasileiro nos anos 1930. Tal como o seu protagonista, trata-se de um modo de escrita bruto, curto e direto, sem espaço para o lirismo tão característico deste gênero literário. É a história de vida de Paulo Honório, contada por ele e por isso, testemunho da sua personalidade: “A narrativa áspera de um homem que se fez na brutalidade (...).” (Candido, 1992:33) A escrita é um reflexo desse modo de ser, dessa

forma de vida que adotou como sua, para sempre sua e da qual nunca se conseguirá desprender. É aí que reside a sua identidade:

A personalidade literária de Paulo Honório, naturalmente, não poderia deixar de ser uma confirmação da outra. A sua expressão se resolve em frases curtas, de tom ríspido, repletas de gírias. E a técnica da composição do romance adquire extraordinário relevo à medida que documenta concretamente a inabilidade do narrador, que não sendo como confessa, um escritor, só pode contar com um estilo claudicante. (...) Sentindo necessidade de confessar-se, por imposição de um drama psicológico, e sendo reservado, orgulhoso e sem religião, resolvera aliviar a consciência de maneira indireta, apelando para a simbologia romanesca. O autor sublinha o fato por meio do diálogo de Paulo Honório consigo mesmo: - Então para que escreve?/- Sei lá! Está sendo movido por uma força incontrolável. Escreverá um livro, bancará o escritor, por imposição da sua organização psicológica. (Mourão, 2003:58-59)

Outrora dono de uma força e de determinação inabaláveis, Paulo Honório vê-se agora entregue à escrita como forma de mediação entre o passado e o presente. Não mais vemos a sua personalidade bruta e autoritária, vemos antes um homem deformado e desgastado, incapaz de sentir afeto pelo único ser que lhe resta: o filho, única ponte de ligação com Madalena. A criança é o que resta da desgraça, mas é também o ser que perpetua essa calamidade como espectro contínuo da desagregação interior dos indivíduos.

A ambição desmedida de Paulo Honório esbarrou na insubordinação da mulher com quem escolheu construir uma vida. E mesmo que quisesse começar de novo, continuar com os trabalhos na fazenda, não havia alento, nem vontade. Não existia Madalena, nem Padilha, nem Padre Silvestre, nem Seu Ribeiro. Paulo está abandonado à sua sorte. Além disso, sabe que se pudesse voltar atrás no tempo e emendar os erros tudo se repetiria, pois um indivíduo como ele era incapaz de modificar-se. Procederia da mesma maneira e causaria a mesma dor a Madalena. Aquele modo de vida bruto havia-se entranhado de tal maneira que apenas na morte abandonaria o seu corpo. O arrivismo social conduziu-o à solidão e sugou-lhe muitos anos de vida, anos deitados fora numa luta inglória.

A obra é, em síntese, um romance realista que retrata o drama interior dos indivíduos, sobretudo de Paulo Honório. As personagens interagem muito superficialmente entre si, são escassos os diálogos, sobressaindo um aprofundamento da psicologia individual: os seus dilemas, os seus problemas, a dificuldade de lidar com a vida e com as diferenças.

São os dramas humanos que encontramos nos romances de Graciliano Ramos, retratando a realidade, o lugar, o espaço, a terra, as tradições. As personagens representam uma época e um espaço ao qual estão presos sem a possibilidade de escolha.

8.2. *Vidas Secas*

Publicado em 1938, o romance *Vidas Secas*, também da autoria do escritor brasileiro Graciliano Ramos, é talvez a sua obra mais conhecida e aquela que mergulha mais densamente na questão lugar-homem.

Antes de elaborar os capítulos da obra, o escritor começou por enviar para os jornais o capítulo “Baleia” e aos poucos foi nascendo a história dos proprietários da cachorra, também eles “vendidos” avulsamente a jornais, assemelhando-se a contos autónomos. Da conjugação dos capítulos nasceu o romance *Vidas Secas*.

Assim, se em *S. Bernardo* lemos a narrativa de um indivíduo que singra no lugar onde vive, porque dele é parte integrante e indissociável, em *Vidas Secas* não existe esse apego à terra no sentido de posse/propriedade. O que aqui existe é uma luta constante contra as adversidades climáticas, uma luta contra o lugar e aquilo que dele advém, sobretudo condições climatéricas onde a seca é uma constante. Mas o termo tem um sentido mais abrangente: a seca de que neste romance se trata é uma seca a todos os níveis: escassez, ausência, carência; uma quase nulidade de tudo. Como Fernando Cristóvão afirma em *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*, o próprio título antecipa essa escassez que vai desde o lugar ao próprio indivíduo que o habita:

Logo no título do romance as duas tendências se afrontam: o adjetivo secas, predicando vidas, surpreende por só metaforicamente se justificar: vidas aponta para a psicologia, secas para a sociologia. Uma era a tendência do romance realista regionalista; a outra, a do realismo psicológico. À descrição de situações-limite, como são as vidas pelos retirantes nordestinos, convinha um processo realista de caráter documental que impusesse o trágico daquele determinismo ecológico pela impessoalidade do relato. (...) Mas não foi esse o caminho seguido em *Vidas Secas*, que se notabiliza pela fuga persistente ao documental, bem expressa na sobriedade das descrições de paisagem, na ausência de tons coletivistas e na concentração de atenções sobre a família de Fabiano. Contrariando a corrente, *Vidas Secas* impõe-se como romance psicológico onde a análise se sobrepõe, e quase anula, o documentário sociológico. (Cristóvão, 1998:38)

O que *Vidas Secas* nos relata é a história de uma família de retirantes do nordeste brasileiro em busca da sobrevivência. A história resume-se à busca de alimento e de hospedagem por parte de Fabiano e da sua família. Tal seria relativamente fácil, não fosse o lugar onde vivem o maior dos obstáculos dada a extrema violência que o clima nordestino impõe: “A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu-errante. Um vagabundo empurrado pela seca.” (Ramos, s/d:23)

A história é narrada na terceira pessoa. Não poderia deixar de o ser, pois a todas as personagens é retirada a comunicação e a possibilidade de ocuparem um papel narratorial.

Ao longo dos treze capítulos que compõem a obra: “Mudança”, “Fabiano”, “Cadeia”, “Sinhá Vitória”, “O menino mais novo”, “O menino mais velho”, “Inverno”, “Festa”, “Baleia”, “Contas”, “O Soldado Amarelo”, “O mundo coberto de penas” e “Fuga”, assistimos à jornada da família, de lugar em lugar, de fazenda em fazenda, em busca de alimento, de casa, ainda que provisória, de estabilidade e da concretização, embora apenas no plano mental, de um destino mais favorável.

É o drama de quem vive e convive com a seca; o dia-a-dia numa fazenda onde falta tudo, e onde o homem é obrigado a trabalhar como um animal se pretende resistir naquele inferno: “(...) *Vidas Secas* não é só o romance da seca, mas principalmente o romance da condição humana julgada entre a vida e a morte.” (Cristóvão, 1998:191) Com efeito, os treze capítulos da narrativa, ainda que fazendo parte da história da família de retirantes como um todo, podem ser lidos separadamente já que se resumem a pequenas histórias que abraçam a jornada da família em busca de uma vida melhor, não existindo uma ordem necessária sobre a qual o livro deva ser manejado. No entanto, o romance preserva a unidade e o sentido completo pelo facto de as personagens serem as mesmas e de os acontecimentos estarem ordenados numa temporalidade sequencial:

Enquanto capítulos isolados, *Vidas Secas* utiliza recurso tradicional, exibindo-se em páginas amarradas, costuradas por uma intenção extra-espetáculo que não tem qualquer cuidado em se ocultar. (...) nada brota com propósitos solidarizantes bem marcados, à primeira vista nada parece surgir para a fecundação de uma economia comum que se impusesse como o interesse nodal daquela estruturação. Uma fabulação autodestrutiva se se consome com regularidade à nossa frente, num ritmo não de voragem mas de tranquila persistência, de laboriosa desmontagem. E aí se começa a perceber o seu aspecto inovador. Não se compõe apenas uma narrativa, dentro dessa narrativa compõem-se narrativas nucleares, aparentemente seccionadas, (...) (Mourão, 2003:119)

São pequenas histórias, dentro da história central, e que se compõem autonomamente, ao passo que descrevem acontecimentos, mais ou menos relevantes para o conteúdo a que o autor se dispôs a narrar. Daí que cada capítulo se entenda independente dos restantes.

O mesmo não se verifica em *S. Bernardo*, onde os trinta e seis capítulos que constituem a obra estão dependentes uns dos outros, correspondendo a uma sucessão lógica dos acontecimentos narrados. Cada capítulo é um prolongamento do anterior, e no seu todo os capítulos formam a história de vida do protagonista Fabiano e da sua família. Vivem juntos, viajam juntos estão sempre juntos e unidos, formando um núcleo coeso gerado pela necessidade de

sobrevivência. Juntos serão sempre melhores do que separados, especialmente quando o nível de instrução é diminuto. Muitas cabeças pensam melhor do que uma só.

É igualmente importante destacar o facto de que a história tende a reproduzir a ideia de circularidade, isto é, o primeiro capítulo “Mudança”, descreve a fuga de Fabiano e da sua família em busca de um lugar (fazenda) para escapar à seca extrema que assola o nordeste, ao mesmo tempo que o último capítulo, “Fuga” relata exatamente o mesmo: a fuga da família como resultado do mesmo fenómeno climático, em busca de um novo lugar para ficar.

A diferença, porém, é que neste último capítulo o lugar para onde se deslocam é a cidade, um mundo completamente estranho e diferente da sua realidade “Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. (...) E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes.” (Ramos, s/d:120) No entanto, entre um e outro nada parece ter mudado visto que em ambos o que se efetua é a transição da família de um lugar como fuga a um clima adverso:

O drama focalizado não evolui em qualquer sentido, apenas acontece diante de nós e se exhibe em sua inteireza, quase nos é permitido comprovar, em cada página. O sentido de totalidade e de plenitude que a obra realizada nos incute é que não nos faculta admitir o conjunto com o sacrifício de qualquer de suas partes. Releva notar, de resto, que o autor procurou abolir a ideia de acabamento narrativo, que se relaciona fatalmente à de continuidade, fazendo o texto voltar sobre si mesmo – ele termina a fuga sob a canícula, depois de haver começado com a chegada de uma escapada semelhante -, produzindo o seu eterno retorno. (Mourão, 2003:121)

Além disso, alguns autores como Fernando Cristóvão, Luís Bueno ou Frederick G. Williams, defendem a existência de uma divisão do livro em duas partes, a saber: uma fase ascendente, onde tudo parece correr relativamente bem à família, e uma descendente, onde volta novamente a seca e as personagens são forçadas a mudar novamente de lugar. Os capítulos que, embora separados, se encadeiam entre si, dada a correspondência dos acontecimentos. Fernando Cristóvão, em *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar* defende a divisão do livro em duas partes: *euforia* e *disforia*. Para Cristóvão, a fase de euforia termina no final do capítulo “Festa”, no qual a família vai até à cidade comemorar o Natal, numa altura em que a seca dava tréguas, já a fase de disforia, que começa nesse mesmo capítulo, prossegue até ao final do romance: “Fernando Cristóvão, com razão alega, o que existe é um movimento da escassez ou insegurança para a satisfação ou segurança e, posteriormente, o movimento oposto, da satisfação para a escassez.” (Mourão, 2003:120)

A divisão do livro em partes ilustra perfeitamente a vontade do autor em evidenciar os períodos que os retirantes têm de percorrer durante a sua busca pela sobrevivência, sobretudo a

ideia de incerteza e a incapacidade de dominar o que quer que seja. Fabiano e a sua família vão vivendo à medida que o clima lhes permite. Sentem que não têm qualquer direito de questionar o que quer que seja, e mesmo que o façam acabam engolidos pela imensidão das coisas que desconhecem.

O mundo que reconhecem como seu, pois foi lá que se formaram e é nele que se conhecem é demasiado pequeno para sonhar algo que não se situe no plano do presente. Assim, a delimitação do romance é uma mera metáfora da vida, no sentido em que todos temos momentos de contentamento e de satisfação, seguidos ou precedidos por momentos de desespero, independentemente da nossa condição. Com a família de retirantes acontece o mesmo; todavia aquilo que condiciona o seu estado de espírito é algo tão simples como as condições climatéricas. É o clima que determina o destino da família; é ele que a obriga a esta luta pela subsistência.

Efetivamente, em toda a obra é recorrente a referência à seca extrema que se faz sentir no nordeste brasileiro e que constitui o maior obstáculo para a família. Estas constantes alusões ao clima, para além de nos mostrarem o seu impacto na personalidade dos indivíduos (mais adiante abordarei), conferem um certo tom de realismo ao que é narrado, possibilitando ao leitor uma lúcida construção mental do ambiente em que os personagens se movimentam.

Tanto em *S. Bernardo* como em *Vidas Secas* o lugar onde a narrativa se desenvolve é o espaço rural, onde predominam árvores, animais, rios, etc. As cores têm um valor relevante nas obras: o vermelho e o amarelo, cores predominantes, representam o clima árido, estéril e seco. Eis alguns exemplos: “Na planície avermelhada”, “rio seco”, “deserto queimado”, “lama seca”, “caatinga amarela”, etc. O recurso à adjetivação como forma acentuar e realçar o fenómeno da seca como pano de fundo da narrativa merece também ser posto em evidência.

Apesar de a seca ser o pano de fundo da narrativa, ela não é personagem principal. Esse papel é atribuído a Fabiano e à sua família, de tal maneira que o que mais se destaca são as constantes descrições sobre os retirantes. O seu modo de agir e de pensar comandam a ação do romance, relegando as descrições do lugar inóspito para segundo plano. É o drama dos retirantes que assume protagonismo.

A cada um deles é atribuído um capítulo, no qual são expostas de forma crua e descomplicada as suas características físicas e psicológicas, revelando-se assim um aprofundamento tal das personagens que pouco resta acerca delas, de tão minguados que são a

sua história de vida e o interesse que ela suscita. Tudo neles é seco, simples, tal como o lugar onde habitam.

Outro dos aspetos cruciais, novamente comum aos dois romances, é a limitação linguística, que não interpreto como casual, mas como um efeito procurado pelo narrador em busca da verosimilhança realista. De facto, as personagens não apresentam um discurso fluente, assertivo, pelo contrário, o que existe é uma enorme dificuldade de se expressarem e de se entenderem, resultante do seu pobre vocabulário. Os diálogos são quase inexistentes em todo o volume. O que vemos são as personagens a soltarem frases, sons, que ecoam sem surtirem resultado. De acordo com Rui Mourão, “as palavras ou frases que brotam diretamente da boca dos personagens não passam de atos unilaterais de xingatórios, exclamações ou concretização, na fala, de vocalizações subjetivas.” (Mourão, 2003:124-125). Esta carência ao nível da linguagem resulta do facto de as personagens viverem num mundo também ele primitivo e rudimentar, onde não são necessários grandes conhecimentos seja a que nível for, já que o trabalho se faz sobretudo através do sacrifício do corpo e não do uso da mente. O espaço que habitam e em que estão inseridas as personagens limita-as à aprendizagem do básico, do necessário, tudo o resto não interessa pois está fora do seu mundo e conseqüentemente da sua esfera de conhecimento:

Enfatizando o aspeto da precariedade da comunicação verbal é que o romancista principalmente dá a medida da barreira que isola os personagens. Tem lugar, dentro do livro, um dramático corpo a corpo dos homens que precisam parcamente se exprimir, para o atendimento de suas necessidades vitais básicas, com as palavras que, transformadas em entidades autônomas, em verdadeiros obstáculos, relutam a se entregar. As conversas são sempre trabalhosas, monossilábicas e de resultado insatisfatório. (Mourão, 2003:125)

Mais uma vez se assiste à importância do espaço na vida dos indivíduos e na construção das suas identidades. O espaço é um aspeto delimitador, que separa os indivíduos e os molda à sua maneira, pois é nele que habitam, crescem, trabalham e aprendem.

Esta falta de comunicação entre os indivíduos faz com que a vida, já de si difícil, se torne um obstáculo ainda maior. Não assistimos a conversas com conteúdo, apenas identificámos sentimentos, desejos e intenções das personagens. Nas suas mentes as ideias fervilham; contudo, a dificuldade de se exprimirem verbalmente torna a expressão verbal um tormento. É no domínio da introspeção que o discurso ganha forma, fazendo-nos descortinar aquilo que as personagens não conseguem comunicar: a sua humanidade. É sobretudo através do monólogo interior que exprime “sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens” (Reis e Lopes, 1996:238) que acedemos ao pensamento do vaqueiro e da sua família. Graciliano Ramos procura

enfatizar o espaço psicológico das personagens já que estas não conseguem comunicar verbalmente, dando a conhecer ao leitor os pensamentos, as ideias, as vontades e os desejos de seres quase mudos:

Não só maior valor do romance está na sua análise introspectiva, como é muito deficiente o seu carácter regionalista, se dermos a regionalismo a interpretação tradicional do circunstancial típico. O interesse pelo eu de cada uma das personagens é superior ao interesse pela Natureza e seus fenómenos, mesmo encarados nos seus reflexos sociológicos. Por essa razão o narrador encarna, à vez, cada uma das cinco personagens, analisando as reações do seu psiquismo em função das circunstâncias. Só porque quer dizer melhor o que elas não seriam capazes de exprimir, dados os limites do seu desenvolvimento intelectual e de linguagem, é que não emprega a primeira pessoa em nenhuma delas. (...) *Vidas Secas* é narrado na terceira, quase suprimindo o diálogo e dando largas ao monólogo. (Cristóvão, 1998:39)

Quase todos os discursos de Fabiano se definem pela incompletude, destacando-se os sons que ele emite e que são fruto da convivência intrínseca com o mundo animal. Afinal, esse é o seu mundo, o lugar onde ocupa o seu tempo e onde as palavras são inúteis.

No entanto, o texto permite-nos entender que esta precariedade se verifica de modo mais acentuado ao nível da linguagem, visto que, interiormente, e como acima referi, os personagens sabem aquilo que querem dizer, apenas não se sabem expressar. O valor das palavras era diferente de lugar para lugar, e as tentativas que Fabiano fazia em falar como seu Tomás da bolandeira, resultavam sempre em fracasso. Essa não era a sua linguagem, não era o seu dom, e por isso era inútil servir-se delas. Devia resumir-se àquilo que era: um bruto, um ignorante.

Apesar de ser uma constante ao longo do livro, a escassez ao nível da linguagem e a incapacidade de comunicação e entendimento entre os elementos família tornam-se mais evidente no capítulo “O menino mais velho” e “Inverno”. Em “O menino mais velho”, a criança tenta encontrar o significado de *Inferno*, questionando quer Fabiano, quer Sinhá Vitória sobre a palavra, porém nem um nem outro são capazes de lhe dar um significado correto, já que o seu conhecimento é diminuto. O que aqui importa é o facto de a palavra suscitar no menino mais velho interesse e vontade de conhecimento.

A curiosidade pela palavra por parte do menino mais novo é mais uma tentativa falhada de entender algo, por muito pouco que fosse. Ninguém é capaz de lhe explicar o seu significado. Todos estão ao mesmo nível, todos vivem na ignorância: Em função daquilo que designam é que os vocábulos se fazem concretos: “portanto, só chegam a isso e se transformam em objetos claros, precisos, facilmente manipuláveis, quando correspondem também a algo claro, preciso, verdadeiro: (...)” (Mourão, 2003:126)

Para eles, a significação das palavras prende-se com aspetos sonoros, ligados a uma imagem do real; tudo o resto lhes causa dificuldade de entendimento, pois não conseguem compreender aquilo que está para além dos seus olhos.

Em “Inverno”, numa altura em que a seca desaparecera e o contentamento era visível, a família juntara-se em torno do fogo e Fabiano conversava com Sinhá Vitória, contando histórias escutadas pelos meninos. Contudo, e como acontece em “O menino mais velho”, as palavras surgem sem significado produzidas através de sons e de exclamações, algo de muito rudimentar e limitado. Os sons produzidos são a fonte que chega aos ouvidos das personagens mas que não passa daí. Não há a formulação mental daquilo que se escuta dado que tudo surge turbo, distante. O diálogo aparece por força da necessidade de expressarem a alegria que cada um contém dentro de si face à trégua concedida pelo clima. Além disso fica evidenciado que a dificuldade de comunicação não está apenas do lado de quem fala, mas também do lado de quem escuta. Não sendo compreendidas, as palavras não ganham forma na mente dos indivíduos.

A linguagem é um veículo essencial à comunicação e ao entendimento entre os indivíduos. Mas nos dois romances aparecem sobretudo como um obstáculo a acrescentar a todos os outros, tornando a vida ainda mais penosa: “O certo é que ali ninguém tem condições para enxergar muito além do que se encontra à frente dos seus próprios olhos e todos se consomem quase que na pura percepção sensorial direta.” (Mourão, 2003:128)

A única pessoa que parece ter um estatuto diferente dos demais é sinhá Vitória, cuja inteligência merece a admiração de Fabiano. Este facto está sobretudo em evidência no capítulo “O mundo coberto de penas”, no qual sinhá Vitória é a única que se apercebe que a seca ia voltar; só ela antevê a tragédia que aí vem, quando todos se limitavam a aceitar o destino fatalista que o clima impunha.

Aliás, tanto em *Vidas Secas* como em *S. Bernardo*, as personagens femininas são aquelas que estão dotadas de maior conhecimento e de maior inteligência. A figura feminina sobrepõe-se à masculina, rompendo com o ideal tradicional do homem como ser superior. No caso de Sinhá Vitória, ela vale-se da experiência de vida para entender, embora que de forma rudimentar e restrita, o mundo que a rodeia. Já Madalena socorre-se da instrução para sobreviver e prevalecer num mundo governado por homens e sem espaço para as palavras da mulher.

Muitos são os críticos que apontam a incapacidade de amar dos protagonistas dos romances de Graciliano Ramos, entre eles Álvaro Lins. Para Lins os protagonistas valem por si mesmos, não estando dependentes amorosamente, já que buscam o seu propósito na vida, seja

ele obter riqueza e poder, seja ele sobreviver às adversidades climáticas. Talvez Lins estivesse certo, caso não existissem nos dois romances protagonistas que exibem afetos. Em *S. Bernardo* Paulo Honório confessa que acaba querendo bem a Madalena, lamentando a sua morte, além de se preocupar com a velha Margarida que acaba por hospedar na fazenda. Em *Vidas Secas* vemos a relação de extrema proximidade entre os elementos da família e a cachorra Baleia, que é morta por não haver outra solução. Ou então assistimos ao enaltecimento feito por Fabiano da inteligência de Sinhá Vitória, demonstrando que aquilo sim era mulher. Talvez não exista o amor erótico presente em *Caetés* e em *Angústia*, não há tempo para isso.

Contudo existem, ainda que muito subtilmente, momentos de afeição, de amor entre as personagens dos romances em estudo. Ainda há humanidade dentro da desumanização que o lugar provoca nos indivíduos.

Com efeito, o carácter primitivo das personagens não se esgota na linguagem, vai muito para além dela. As personagens do romance são descritas como bichos. Fabiano, tal como Paulo Honório, é um homem bruto, rude, limitado, que vive dentro de uma realidade muito própria: a realidade do trabalho duro que a vida no campo implica. Esse é o seu mundo, é lá que ele foi criado; é lá o seu lar. Por isso, tudo o que ultrapasse o universo rural é demasiado grande e complicado para o seu entendimento. É um outro mundo, um munto feito de gente e não de animais: “A existência de cada um apresenta-se como um fenómeno quase puramente natural. O homem surge metido em sua toca, à semelhança de bicho. Aliás, é nessa condição que o texto nos procura apresentar Fabiano e os seus,(...)” (Mourão, 2003:129)

O homem é reduzido à qualidade de animal através do processo de zoomorfização. Tudo nele se assemelhava às características dos animais com quem convivia e travava amizade.

O capítulo “Fabiano” é uma exata representação do homem como um bicho, através da caracterização física e psicológica que Graciliano Ramos faz do vaqueiro, em tudo semelhante a um animal. Eram de tal maneira parecidos que seria difícil enumerar as diferenças entre eles. Eram bichos, animais, sobretudo porque nasceram, viveram e foram educados naquele lugar primitivo, fazendo com que eles aprendam apenas o básico, o necessário, pois no meio rural de nada valem a escrita e o raciocínio. O que importa verdadeiramente é sobreviver. Caso oposto ao de Fabiano e da sua família, é o da cachorra Baleia, à qual são atribuídas características humanas, recorrendo o autor ao processo de antropomorfização, de tal forma que ela se assemelha mais aos seres humanos do que a própria família. Baleia é um ser humanizado, racional, inteligente, atributos louvados e reconhecidos pela família. Baleia age como um ser humano, pensa como as

peessoas, tem desejos, nutre sentimentos pela família e preocupava-se com ela. A atribuição de adjetivos que caracterizam prototipicamente os seres humanos contribui de forma direta para a construção do processo de humanização da cachorra Baleia. Homem e animal estão no mesmo plano:

Não é por acaso que Baleia é colocada em situação idêntica à dos demais personagens. Homem e animal convivem ali sem qualquer barreira que os separe. É certo que não possui a faculdade da palavra, mas os seus meios de comunicação mostram-se eficientes, e com frequência são muito semelhantes aos utilizados pelas pessoas que o cercam:(...) (Mourão, 2003:130)

Tanto assim é que a morte de Baleia representa um momento de profunda consternação por parte da família. Ela é encarada como um elemento do grupo. Vivia com eles, caminhava com eles, sofria as calamidades como se de um indivíduo se tratasse. É com o intuito de lhe aliviar o sofrimento que Fabiano decide matá-la. Baleia tenta escapar da morte, escondendo-se do vaqueiro que lhe aponta uma arma. Encarada a situação, Baleia revolta-se contra Fabiano, deseja mordê-lo mas reconhece que nunca o poderia fazer. Ele e a família sempre cuidaram dela, deram-lhe abrigo e comida. Era uma ideia absurda provocada pelas circunstâncias negativas em que se via. O facto de Baleia se arrepender de pensar em morder Fabiano demonstra a lealdade da cachorra face ao dono. Fabiano seria sempre a sua família e contra ela nada de mal poderia ou desejava fazer.

A relação de extrema intimidade entre seres humanos e animais faz com que o homem se desvie do meio social e da convivência com os outros indivíduos. Fabiano e a família estão tão habituados a lidar com os animais que demonstram incapacidade de falar e entender as pessoas. Estas são tidas como seres estranhos, perigosos, difíceis de compreender pois vivem num outro mundo: o mundo da cidade. Prova disso é o facto de Fabiano estar constantemente a ser enganado por tudo e por todos: Seu Inácio, o Soldado Amarelo, o seu patrão. Enfim, todos se aproveitavam da fragilidade de Fabiano para o roubar e ludibriar.

Outro dos aspetos interessantes da narrativa é o facto de haver uma constante recordação dos acontecimentos passados. Fabiano vive aprisionado no passado, na incerteza de um futuro estável. O mesmo acontece com Sinhá Vitória, preocupada com aquilo que a família viria a passar por causa da instabilidade do clima. São sucessivos os momentos em que as personagens voltam atrás no tempo, ora para tentar entender o que aconteceu ora para justificar ações praticadas, não confiando totalmente na sua capacidade de tomada de decisões. As personagens mostram-se sempre relutantes e duvidosas acerca daquilo que outrora fizeram.

Voltando à questão da linguagem é importante destacar o capítulo “Cadeia”, onde Fabiano é preso injustamente. Incapaz de se defender devido ao seu minguado vocabulário e ao medo à autoridade (pertencente a um nível social superior ao seu), é levado para a cadeia pelo soldado amarelo, o qual, embora seja uma presa fácil para Fabiano, representa o poder e a autoridade governativa, contra os quais nada pode ser feito senão obedecer e cumprir. Fabiano queria explicar-se, contar o que realmente aconteceu, e assim repor a verdade. Queria vingar-se do soldado amarelo, desfaze-lo, inutilizá-lo, mas conclui que não pode fazê-lo, porque ele representa a autoridade e o governo, entidades que sempre imaginou perfeitas e justas. Imaginava que Seu Tomás da bolandeira, homem estudado e sabido, sairia rapidamente dali, daquele universo escuro, pois era capaz de se explicar; pelo contrário, ele, Fabiano, era um bruto e um aleijado da vida, só se relacionava com bichos: “Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse... Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancam as criaturas inofensivas.” (Ramos, s/d:37)

Fabiano tem consciência de que deve submeter-se à sua condição social e ao seu lugar de origem, que não é a cidade turbulenta, mas a fazenda, os bichos e o trabalho no campo. Na cidade, sente-se fora do seu ambiente natural e depara-se constantemente com perigos, o que o leva a concluir que é inútil revoltar-se contra o soldado amarelo; o que deve fazer é resignar-se à convicção de que o governo tem falhas e que a sua função se resume a aniquilar criaturas vulneráveis como ele.

Apesar desta consciência dos desequilíbrios sociais e da arbitrariedade do poder, Fabiano nada faz senão sentir-se revoltado e injustiçado por todos.

No capítulo “O soldado amarelo”, Fabiano volta a encontrar o soldado amarelo e novamente algo o impede de desferir um golpe sobre o inimigo. Recorda a sua posição e volta atrás na intenção de vingança. Afinal, o soldado é um símbolo da autoridade. Perante a possibilidade de repor a justiça, Fabiano acobarda-se e decide deixar o soldado amarelo ir embora. Sabia que se fizesse alguma coisa contra ele voltaria com toda a probabilidade a ser aprisionado.

Neste capítulo assistimos a um longo e denso monólogo, no qual Fabiano encontra muitos motivos para se vingar do soldado amarelo, e do mal que este lhe fez, humilhando-o e tratando-o como um animal num episódio que jamais esquecerá. No entanto, a mão pesada da justiça para com os desgraçados e ignorantes da vida, fá-lo recuar, repensar nos prós e contras, concluindo que não passa de “um cabra”, um bruto obrigado a respeitar a autoridade.

Podemos então afirmar que Fabiano representa os seres oprimidos pelo Governo, subjugados por uma política que apenas servia os interesses das camadas sociais mais elevadas, desinteressando-se completamente pelo modo de vida e pela falta de condições dos restantes estratos sociais. Fabiano e a sua família imaginam que a autoridade e o governo são entidades perfeitas, incapazes de errar e empenhadas no bem coletivo. Mas depressa se apercebem que na realidade as coisas não são bem assim; as injustiças são muitas, não há a defesa dos mais pobres e mais necessitados. Tudo funcionava de maneira estranha, difícil de entender. Maltratar pessoas de bem a troco de dinheiro, espezinhar os desgraçados e levá-los para a cadeia são comportamentos incompatíveis com um Estado perfeito.

A ignorância atribuída às personagens dada a sua escassez de sabedoria e de inteligência, vai evoluindo no sentido em que a realidade, ainda que precária e rudimentar, lhes mostre algum conhecimento. Aventuras e desaventuras vividas pelas personagens tornam-se meios de aprendizagem e de descoberta de um mundo muito diferente e muito distante do universo do campo e da fazenda. Ao mesmo tempo, essa descoberta de um mundo diferente do até então conhecido gera em Fabiano e na sua família sentimentos de apreensão pela realidade que conhecem e de temor perante a novidade.

A luta de classes evidenciada no romance através da personagem do soldado amarelo e de Fabiano procura realçar o conflito entre as relações sociais atrasadas e a modernização. Dois mundos entram em conflito: o arcaico e o moderno. Este confronto abre o caminho para outra problemática explorada pelo romance: a inacessibilidade do progresso aos mais débeis, pouco instruídos e desenraizados do seu meio natural.

Riqueza ou pobreza não são os aspetos que provocam injustiça e revolta; o que causa estes sentimentos é a observação de que os mais poderosos economicamente (os burgueses) instrumentalizam o poder e ignoram totalmente as classes mais desfavorecidas.

Aqui está a problemática dos romances em estudo. Todavia apesar da injustiça do presente e da fatalidade do futuro, Fabiano e a sua família não desistem. O que os faz resistir é acima de tudo a esperança de que a seca termine, deixando-o viver em paz, sem sobressaltos. Assim avançam numa caminhada que se faz de desejos, de ambições, de ilusões e de crenças num futuro que os salve da fatalidade do Destino. No fundo não passa de uma mera forma de ganhar alento e energias para enfrentar as adversidades que o futuro incógnito lhes reserva, uma tentativa de ludibriar o destino com a ideia de que a ordem natural das coisas pode, por milagre, ser interrompida, dando descanso a gente, que, como eles, vive na constante aflição de não saber

qual o seu lugar no mundo. Consciente da inevitabilidade do destino, a família continua a sua jornada indefinida. É a esperança que a move. É esta mesma esperança que leva Fabiano a desejar um futuro melhor para os filhos. Seria necessário frequentar a escola, educá-los para que não fossem uns brutos como ele: “(...) e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles (...) os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias.” (Ramos, s/d:120)

Fabiano toma consciência da necessidade que os filhos têm de instrução para vencerem na vida, porquanto de nada valem as lições que na fazenda iam aprendendo com o pai. A vida dos meninos seria diferente da dos pais; não seriam uns ignorantes que se deixavam explorar, seriam como Seu Tomás da bolandeira, teriam instrução e conhecimento. Deixariam de ser bichos para passarem a ser homens. Pelo menos assim o desejavam Fabiano e Sinhá Vitória. Tal como a personagem de Seu Ribeiro se opõe à personagem de Paulo Honório, também Fabiano é o contrário de Seu Tomás da bolandeira. Fabiano é um bruto, um bicho que não sabe falar, valendo-se somente de monossílabos e de sons guturais, era um ignorante; em contraste consigo, Seu Tomás da bolandeira é um homem culto, instruído e dotado do dom da palavra, qualidades que o tornam merecedor de admiração e elogio por parte do vaqueiro, que ambiciona ser como ele e ser capaz de comunicar para exprimir o que o angustia. Ser igual a Seu Tomás permitiria a Fabiano deixar de ser dominado pelo soldado amarelo e pelas gentes da cidade, deixar de ser um bicho para se transformar num homem.

Contudo, se em *S. Bernardo* Seu Ribeiro é um símbolo do passado, em *Vidas Secas* Seu Tomás da bolandeira é visto como um exemplo a seguir pois Fabiano e a família têm a noção de que os únicos caminhos para a salvação são a educação e a posse de conhecimentos. É o que desejam para os seus filhos.

Dito isto, e voltando ao tema do lugar como elemento moldador das identidades sociais, constatamos que a fuga da família, quer no início, quer na parte final do romance é uma necessidade e não uma vontade. No fundo, não é a família que decide voluntariamente fugir; é o sertão que a expulsa e a empurra para uma nova realidade, para um novo habitat, para um lugar que não é o seu. A cidade é descrita como um lugar inimigo das gentes do sertão, da lida rural. Nela tudo funciona de maneira diferente: as pessoas possuem instrução, sabem falar, sabem comportar-se, não são bichos como Fabiano e a sua família. Mas a cidade é um mundo totalmente novo e a mudança não pode deixar de causar medo a uma família que não se sabe exprimir.

Como conseguiriam Fabiano e os seus familiares sobreviver no espaço citadino? Os binómios cidade-campo, ambiente rural-ambiente urbano presentes nos dois romances atuam de

forma a acentuar as diferenças existentes entre as classes sociais. Constituem uma forma de distanciar os dois lugares e, conseqüentemente, as pessoas que neles habitam; são uma barreira nítida que os separa cruelmente: de um lado bichos, de outro gente.

As personagens esforçam-se para darem o seu melhor e se não conseguem, é porque são muitas as suas limitações, sobretudo quando se trata de exteriorizar sentimentos e de se fazerem compreender. Foram criadas assim, adotaram aquele modo de vida que lhes está enraizado. Esperam da vida aquilo que a terra lhes pode oferecer. Não podem pedir mais. Tudo à sua volta é um vazio, uma imensidão de nada que os torna órfãos do destino. O herói vê-se derrubado pela força da Natureza, que é muito superior a si e às suas qualidades. Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais novo e o menino mais velho são produtos do meio em que habitam. Constroem-se naquele lugar e a ele ficam sempre ligados, onde quer que estejam. São moldados pelas características daquele lugar difícil para animais e homens. Daí que por muito que tentem mudar aquilo que são, adquirir nova linguagem e novos modos de ação, mais tarde ou mais cedo as personagens vão ceder e mostrar o seu verdadeiro lado primitivo e selvagem. Podemos dizer que está no seu ADN, é parte inevitável delas.

É legítimo concluir que o lugar interfere irremediavelmente na construção física e psicológica dos personagens que dele são reféns.

Vidas Secas é, em síntese, um romance duro e seco, tal como a terra que retrata. A linguagem e as personagens estão física e psicologicamente em sintonia com a dureza do lugar. A escassez de tudo faz com que o homem se torne refém do lugar onde vive, ocupando-se em socorrer as necessidades imediatas, não havendo espaço para demonstrações afetivas, que são muito raras, quase inexistentes nos dois romances.

Graciliano Ramos afirma, em entrevista a Francisco Assis de Barbosa, que aquilo que lhe interessa é o homem da região aspérrima do nordeste; o homem selvagem, rude e primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, e que escapa à lente dos demais escritores que não podiam retratar fielmente aquele ser, cujo meio físico lhes era desconhecido.

O escritor assegura ainda que o que lhe interessa é o homem, sobretudo o homem jagunço que vive e sobrevive naquela região hostil e agressiva, retratando desta forma aquela sobra de gente que habita nas regiões mais inóspitas e duras do Brasil, dando a conhecer ao leitor o drama físico e psicológico por que passam, como seres aleijados desta vida, renegados desde nascença e alienados por um mundo deformado e injusto.

Estas confissões de Graciliano Ramos mostram o seu compromisso com os rejeitados e os oprimidos, a sua dedicação – com criador literário – às franjas mais ocultas e mais esquecidas da sociedade, mas ainda assim fazendo parte inalienável do património humano brasileiro. Nas obras em estudo, o homem sertanejo, ainda que rude e rudimentar, representa um tipo social que, outrora reprimido, é agora objeto de estudo, de reflexão e de denúncia, assumindo assim o escritor uma orientação realista e comprometida com a realidade que o envolve.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inegável a associação entre o lugar e o homem. Isso mesmo é comprovado neste trabalho, pelo estudo das obras *S. Bernardo e Vidas Secas* do escritor brasileiro Graciliano Ramos. Tanto num caso como no outro as personagens são seres imbuidos pelo espírito da Natureza, acatando as leis mais básicas e rudimentares que o lugar onde estão inseridas lhes oferecem como ferramentas de sobrevivência.

A escassez de recursos (provocada principalmente pelo fenômeno climático da seca, tão característico da região nordestina) e o analfabetismo constituem obstáculos quase sobre-humanos que impedem a intelectualização, o acesso ao conhecimento, quebrando a ponte entre a experiência adquirida e o saber, reduzindo as personagens à condição de selvagens, isto é, de seres brutalizados pelo lugar. O conflito eu/mundo que impede as personagens de progredir e ir além daquilo que conhecem, entrando em desespero e agindo impulsivamente em busca da solução imediata, é aquilo que ambos os romances nos oferecem como forma de examinar a realidade social na escrita.

As descrições físicas e psicológicas que Graciliano Ramos nos oferece permitem concluir que estamos perante indivíduos deformados: fisicamente assemelham-se a animais, comportando-se como eles, revelando dificuldades comunicativas e inibição na expressão de emoções; psicologicamente verificamos várias lacunas ao nível da linguagem e do pensamento. Apesar das enormes limitações conseguimos ter acesso à sua intimidade, aos seus desejos, ambições, sonhos, esperanças e intenções. Tudo isto se formula no domínio da introspeção e ao qual temos acesso pela mão do escritor, através dos imensos monólogos presentes ao longo dos romances, descortinando aquilo que pensam e que embate no obstáculo da linguagem verbal.

Para os personagens, que pouco conhecem do mundo, a terra é um bem sagrado, um modo de vida enraizado, no qual penetram desde que nascem e que se prolonga até ao dia da sua morte. Qualquer tentativa de incursão no mundo da cidade mostra-se um fracasso. Os heróis de ambos os romances apresentam a frustração de uma vida falhada, repleta de solidão e infortúnios, incapazes de fazer o seu próprio caminho e procurar a estabilidade. São seres fragmentados, que tentam desesperadamente fixar o destino trágico que os acompanha.

As próprias personagens têm consciência das suas limitações: Fabiano sabe que não passa de um “cabra” explorado pelo patrão, um bruto e ignorante gozado por todos e explorado por um Governo corrupto, Paulo Honório vai mais longe e admite que foi aquele modo de vida

áspero e agreste que o fez assim, um “aleijado da vida”. Para sempre reféns daquele lugar, limitados pela sua condição. Desta feita, assistimos ao embrutecimento das personagens, produto do meio hostil.

Apesar da plena noção do que são e do seu destino fatalista, as personagens têm espaço para sonhar e desafiar os obstáculos que a vida lhes impõe, adiando as tragédias e os infortúnios que os esperam.

Graciliano Ramos perpetuou nas suas obras a figura dos seres oprimidos, subjugados por um sistema injusto e por um mundo incapaz de os entender. O Nordeste brasileiro é o cenário que acolhe as suas narrativas. Local ideal para as descrições feitas, não fosse ele o lar do homem jagunço que vive da agricultura.

É uma escrita seca, áspera, tal como as personagens que retrata. Assumindo um papel na luta pela igualdade das classes, reivindicando melhores condições e melhores salários para os setores mais precários da sociedade. É uma escrita de denúncia, que põe a nu a realidade de uma região. Retomando temas que há muito estavam esquecidos e que com o movimento Modernista, do qual sempre recusou fazer parte, voltaram a ser assunto e motivo de escrita e preocupação por parte dos escritores. A necessidade de retornar às origens para encontrar a verdadeira essência do ser-se brasileiro. É uma escrita que busca a representação da realidade e factualidade dos casos narrados, sem nunca descurar o propósito estético da arte literária.

Apesar de os romances remeterem aos anos 30 do século XX, a temática do lugar continua a ser tema de estudo de diversas obras no campo literário, mas não só, cada vez mais o homem tem a consciência da sua natureza múltipla e da necessidade permanente de se autodescobrir e de questionar aquilo que o rodeia, surgindo novos estudos a cerca da importância do lugar na construção da identidade do indivíduo. Talvez nos dias de hoje mais no plano psicológico do que no físico, dado que a maioria dos indivíduos habita em centros urbanos, ficando para trás aquela vida rudimentar e dura do campo que lhes sugava as forças, tornando-os seres limitados, deformados.

Concluindo, o trabalho vem provar, de forma inequívoca, que Homem e Natureza estão indubitavelmente ligados, duas forças que se cruzam, produtos ativos e reativos de um mesmo meio. Desta ligação desenvolvem-se características mais ou menos acentuadas da ação do meio, neste caso a Natureza bruta e hostil, na personalidade em constante formação e transformação nas personagens das narrativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bosi, A. (1989). História concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix.
- Candido, A. (1992). Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Editora 34.
- Castro, S. (1999). *História da Literatura Brasileira*. Lisboa: Alfa.
- Coutinho, A. (1986). *A literatura no Brasil*. Volumes 4 e 5. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A.
- Cristóvão, F. (1998). Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar. Lisboa: Cosmos.
- Dimas, A. (1985). *Espaço e Romance*. São Paulo: Editora Ática S.A.
- Martins, W. (1977). *O Modernismo (1916-1945)*. São Paulo: Cultrix.
- Miranda, W. M. (1992). *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Mourão, R. (2003). *Estruturas - ensaio sobre o romance de Graciliano*. Paraná: Universidade Federal do Paraná.
- Ramos, G. (2005). *S. Bernardo*. Lisboa: Cotovia.
- Ramos, G. (s/d). *Vidas Secas*. Lisboa: Europa América.
- Reis, C. e Lopes, A. C. (1996). *Dicionário de Narratologia*. 5ª edição. Coimbra: Almedina.
- Rodrigues, V. L. (2005). *O espaço em narrativa de José Régio e Graciliano Ramos*. Volume I e II. Covilhã: Univerdade da Beira Interior.
- Sodré, N. W. (1988). *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand.

WEBGRAFIA

- De Scoville, A. L. M. L. (2011). *Literatura das Secas: ficção e história*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.

<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/26633/Andre%20Scoville%20-%20Tese%20Literatura%20das%20secas%20-%20versao%20final.pdf?sequence=1> [data de consulta: 23 de março de 2019].
- Fernandes, M. (2018). *Movimento Verde Amarelo e a Escola da Anta*.

<https://www.todamateria.com.br/movimento-verde-amarelo-e-a-escola-da-anta/> [data de consulta: 17 de dezembro de 2018].
- <http://graciliano.com.br/site/vida/linha-do-tempo/> [data de consulta: 12 de novembro de 2018]
- Marcilio, F. (s/d). *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

<http://educacao.globo.com/literatura/assunto/resumos-de-livros/memorias-sentimentais-de-joao-miramar.html> [data de consulta: 3 de dezembro de 2018].
- <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/biologia/relacao-do-homem-x-natureza/19309?fbclid=IwAR2zFfDHj0mCdY0NBoPTwaN2pMD-5uSRz9LUtoWK7tkBbJG6IUMj9ywU4fE> [data de consulta: 16 de maio de 2019]