



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS

THAÍS CRISTINA DA SILVA

A NARRATIVA DOS PERCALÇOS: UM ESTUDO CONFLUENTE DOS CAMINHOS  
EM *VIDAS SECAS* E *ENQUANTO AGONIZO*

BRASÍLIA

2018

THAÍS CRISTINA DA SILVA

A NARRATIVA DOS PERCALÇOS: UM ESTUDO CONFLUENTE DOS CAMINHOS  
EM *VIDAS SECAS* E *ENQUANTO AGONIZO*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adriana de Fátima Barbosa Araújo

BRASÍLIA

2018

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APROVADA PELA SEGUINTE BANCA  
EXAMINADORA:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Adriana de Fátima Barbosa Araújo – Presidente  
Universidade de Brasília

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Laura dos Reis Côrrea – Membro  
Universidade de Brasília

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Daniele dos Santos Rosa – Membro  
Instituto Federal de Brasília

---

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo – Suplente  
Universidade de Brasília

Brasília, setembro de 2018.

## **DEDICATÓRIA**

*Para Graça, meu despertador humano.*

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Adriana de Fátima, por sua orientação repleta de sabedoria, amizade e profunda paciência, sempre enxergando caminhos possíveis e me estimulando à pesquisa constante.

Aos meus pais, Reis e Graça, incansáveis apoiadores e financiadores da pesquisa.

A minha irmã Isabella, por suas citações, que, mesmo a contragosto, ajudaram a dinamizar meu tempo.

Aos professores Edvaldo Bergamo, João Vianney Nuto, Ana Laura Côrrea, por aceitarem participar da Banca de Qualificação, apresentando significativas observações e indicando possibilidades pontuais para a realização do meu trabalho e contribuírem com a minha formação em literatura.

À professora Daniele dos Santos Rosa, por participar da Banca Examinadora.

Ao grupo de Pesquisa Literatura, Feminismos e Revolução, pelo apoio, boas energias e profunda troca de conhecimentos e pontos de vista.

A Carla, pela amizade e ajuda em ornar os processos finais do trabalho.

E a todos que de alguma maneira contribuíram e torceram para a realização dessa dissertação,

Meus mais sinceros agradecimentos.

Os projetos melhor elaborados, sejam de camundongos ou sejam de ratos, fracassam muitas vezes e nos fornecem só tristeza e sofrimento, em vez do prêmio prometido.

Robert Burns

## RESUMO

A dissertação realiza um estudo comparativo dos romances *Vidas secas*, de Graciliano Ramos e *Enquanto agonizo*, do escritor William Faulkner, a fim de expormos que os espaços de atuação desses representantes do Romance de 30 brasileiro e do modernismo norte-americano convergem-se no tocante a temática e a estética. Mediante as fronteiras geográficas, discute-se desde a arquitetura social à construção dos romances que cobrem as regiões do Sul dos Estados Unidos ao Nordeste Brasileiro. Ao considerar os aspectos das variações regionais, o trabalho evidencia que esses microcosmos de atuação têm suas barreiras quebradas na busca de um objetivo universal e imutável: a figuração artística do homem num contexto de significativas transformações socioeconômicas. Sob o enfoque do realismo defendido por Lukács, são analisados os caminhos adotados por Ramos e Faulkner na representação realista de seus referentes mundos.

**Palavras-chave:** representação; realismo; microcosmo, Graciliano Ramos; William Faulkner.

## ABSTRACT

This dissertation considers a comparative study of the novels *Vidassecas*, by Graciliano Ramos and *As I Lay Dying*, by the writer William Faulkner, to be able to discuss action heating two narratives convergence on theme and the aesthetics. Through geographic diversity, we discuss from the social architecture to the construction of the novels the reflections that cover the regions of the South of the United States to the Northeast of Brazil. Considering regional dynamic process, the analysis shows that these microcosms of action have their barriers broken in the pursuit of a universal and unchanging goal: the artistic figuration of man in a context of significant socioeconomic changes. We use the concept of Lukács's realism to characterize the ways adopted by Ramos and Faulkner for the representation realist narratives.

**Key words:** representation; realism; microcosm, Graciliano Ramos; William Faulkner.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1.....</b>	
<b>De Norte a Sul, estética e resistência: o romance social brasileiro e norte-americano em 1930 .....</b>	<b>21</b>
1.1- O embate da Geração de 30 e o Modernismo de 22: sobre a construção de um ideário de nação.....	21
1.2- Entre o homem e a terra: sobre o “Romance do Nordeste” na década de 30 e a problemática do regionalismo .....	29
1.3-A ficção de 30 nos Estados Unidos: da desilusão da bonança à luta proletária.....	39
1.4- Entre o arcaico e o moderno: a renascença literária do Sul dos Estados Unidos.....	49
<b>Capítulo 2 .....</b>	
<b>Do Sertão Nordestino ao Condado de Yoknapatawpha .....</b>	<b>57</b>
2.1- A edificação de dois cosmos: da arquitetura social.....	57
2.2- A edificação de dois cosmos: à arquitetura do romance .....	66
2.3- O pacto narrativo: entre a promessa da palavra e a efetividade da ação .....	76
<b>Capítulo 3 .....</b>	
<b>O mundo coberto de fragmentos.....</b>	<b>92</b>
3.1-Natureza e trabalho em <i>Vidas secas</i> e <i>Enquanto Agonizo</i> .....	92
3.2-O mundo reificado e o realismo como caminhos em Ramos e Faulkner.....	108
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>124</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>127</b>

## INTRODUÇÃO

Em *Vidas Secas*, romance publicado em 1938, Graciliano Ramos compõe o retrato de uma família de retirantes sertanejos, obrigada a se deslocar de tempos em tempos para áreas menos castigadas pela seca. Em treze capítulos, observamos a jornada de Fabiano, sua esposa Sinha Vitória, seus dois filhos e a cachorra Baleia em busca de melhores condições de vida, após um período de árdua caminhada que culminou na morte sacrificada do papagaio da família, como forma desesperada de obter alimento. A família consegue se estabelecer por um período numa fazenda em troca dos serviços prestados ao patrão.

Nessa fase de estabilidade que advêm com a passagem da seca e a vinda da chuva é que conhecemos os desejos, os medos e os sentimentos desse grupo de migrantes. Em passagens marcantes da narrativa, como a prisão de Fabiano, a incursão da família em uma festa da cidade, a morte trágica e lírica da cachorra Baleia e o confronto entre Fabiano e o soldado que um ano antes o prendeu injustamente. No término desse período, a seca, pesadelo constante dessa gente, volta a aparecer e uma nova caminhada se estende no horizonte desses retirantes.

Por sua vez, *Enquanto agonizo*, no original *As I Lay Dying*, romance publicado em 1930, Faulkner nos apresenta, em cinquenta e nove capítulos, uma história sobre jornada, a dos Bundrens, família de camponeses, que moram nas colinas do Condado de Yoknapatawpha<sup>1</sup>. A matriarca da família, Addie Bundren, morre e, como desejo manifestado ainda em vida, faz o marido Anse prometer-lhe que seria enterrada ao lado dos seus parentes na sua cidade natal, Jefferson. Anse cumpre seu desejo e parte junto aos seus filhos, Cash, o íntegro, Darl, o louco, Jewel, o bastardo, a jovem Dewey Dell e o pequeno Vardaman para o enterro de Addie.

O que era pra ser o pagamento de uma promessa humilde torna-se uma série de aventuras, desastres e provações. A peregrinação dos Bundrens flerta entre o trágico, o absurdo, o grotesco, até o limite do cômico. Até chegarem ao seu destino, os Bundrens enfrentam a passagem de uma ponte que foi destruída pelas enchentes, o fogo no celeiro, o

---

<sup>1</sup> Pode ser traduzido por “terra dividida”. Distrito fictício do estado do Mississippi, ao sul dos Estados Unidos, cenário onde Faulkner concentra a maioria de suas narrativas.

cheiro do corpo em decomposição, as próprias intrigas familiares e com os habitantes da região. Mas a viagem a Jefferson não revela apenas a vontade e o dever de cumprir uma promessa; logo esta se torna um meio para objetivos menos nobres ao principal: a filha Dewey Dell deseja ir à cidade para conseguir abortar a criança que está esperando de Lafe, e Anse vê, no fim de sua jornada, a possibilidade de finalmente conseguir uma dentadura.

Ao fim da jornada, ninguém fica imune aos efeitos físicos e/ou psicológicos dela: a relação conflitante entre os irmãos Darl e Jewel chega ao ápice com Darl sendo internado num manicômio em Jackson, Jewel se queima ao salvar o caixão da mãe do incêndio, Cash tem sua perna machucada ao atravessar o rio, Dewey Dell não consegue abortar a criança e ainda é vítima de abuso sexual, o pequeno Vardaman termina tão perdido quanto Darl, por não compreender a morte da mãe e, por fim, Anse consegue enterrar Addie, além de angariar sua dentadura e uma nova Mrs. Bundren.

A narrativa de *Enquanto agonizo* e *Vidas secas*<sup>2</sup> partem de enredos análogos: são as histórias de duas famílias: a de Addie, Anse e seus cinco filhos, e a de Fabiano, Vitória e seus dois meninos. Também é uma narrativa sobre jornadas sofríveis, espécie de *via crucis*: o caminho até Jefferson, “terra prometida” destinada ao funeral da matriarca e o alcance de outros desejos, e a fuga da família nordestina para “uma terra prometida” que seja possível se fixar, mesmo que por um tempo. A morte é uma constante nas duas histórias: a todo tempo ela ronda os personagens, seja nos urubus que sobrevoam o caixão de Addie ou nos mesmos animais que rondam as ossadas de animais mortos pela seca durante a arribação. Une ainda esses personagens a classe social a qual estão inseridos: em EA, os Bundrens são uma família pobre e branca do Sul dos Estados Unidos; enquanto, em VS, os personagens são pobres e um deles, Fabiano, caracterizado por ter barba ruiva e olhos claros. Assim, “os componentes de ambas narrativas representam um segmento social específico de uma classe regional”. (CERQUEIRA, 2003, p. 35)

Duas obras tomadas como clássicos, e que possuem um mesmo ponto de ação no enredo trajeto em rumo a um objetivo. Foram e continuam a serem lidas com profundidade e clareza. No que tange VS, não faltam estudos pormenorizados que abarcam inúmeras temáticas e especificidades que rondam a obra. Concentramos em especial nas leituras esclarecidas de Antônio Candido e Alfredo Bosi acerca de VS e na obra de Graciliano num

---

<sup>2</sup>A partir desse momento, optamos pelas siglas VS e EA para referirmos aos romances em questão.

todo, a fim de estabelecer um panorama dos pontos essenciais destacados na recepção crítica deste romance.

No livro intitulado *Ficção e Confissão*, Candido apresenta uma antologia de textos produzidos ao longo de quarenta anos de leitura crítica de Graciliano Ramos. A crítica que Candido faz a VS está presente no texto “Ficção e Confissão” e é retomada e vagamente modificada no último texto do livro “Cinquenta anos de *Vidas secas*”. Além de toda a análise que promove sobre o romance, neste capítulo, Candido traz um primoroso percurso da recepção crítica do romance.

Dentre as citações presentes, chama a atenção a de Lúcia Miguel Pereira, que se antecipa ao perceber que o romance não se minimiza aos simplismos de categorização em voga na época, mais especificamente ao que se nomeou de “romance do Nordeste” ou “romance proletariado”. Para ela, tais expressões são destituídas de sentido, já que toma VS como “um romance que palpita a vida – a vida que é a mesma em todas as classes e em todos os sentidos”. (CANDIDO, 2006, p. 147)

O crítico ressalta ainda a importante consideração que Lucia faz ao fato de Graciliano Ramos promover nessa narrativa o registro da riqueza de seus personagens. Em um cenário que perdura a pobreza social e cultural dos humildes, Lucia destaca a humanidade que o narrador atribui aos personagens em meio às dificuldades do ambiente ao qual estão inseridos. Nesse sentido, a crítica é a primeira a falar que Graciliano deu voz àqueles que estão à margem da sociedade.

Candido assinala que a crítica de Lúcia Miguel Pereira, realizada no ano de publicação do romance em 1938, no *Boletim Ariel*, soube destacar aspectos essenciais para entender VS e que se mostram relevantes até hoje para pensar o livro criticamente, no geral esses aspectos são: o problema da classificação, a composição do mundo mental de personagens regidas pelo silêncio e pela inabilidade verbal, a forma descontínua do romance, a superação de uma literatura empenhada.

Destacando os pontos evidenciados pela recepção crítica, Candido os aprofunda. Um dos aspectos que mais aborda é a problemática da forma descontínua do romance. Esse fator se atribui, sobretudo ao modo de lançamento do romance. O livro não foi lançado como um volume único para o mercado, pelo contrário, a publicação se deu em episódios separados, periodicamente, de modo que muitos segmentos foram lidos na forma de conto. Ao reunir os

capítulos, Graciliano “não quis amaciar a sua articulação, mostrando que a concepção geral obedecia de fato àquela visão tateante do rústico” (CANDIDO, 2006, p. 121). Como aponta Candido, apesar de não haver os elementos de ligação presentes numa narrativa tradicional, os segmentos que compõem a narrativa, mesmo sendo autônomos e completos, são justapostos de modo que existe uma relação de complementaridade entre eles.

Para ele, a forma descontínua usada por Graciliano Ramos se distingue das modalidades usadas, por exemplo, em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Enquanto que, em Oswald, a composição do romance está ligada a ideia da técnica da fragmentação, no texto de Graciliano, a composição não é fragmentária, mas segmentada com um discurso cheio e contínuo. Na perspectiva de Candido, o caráter cíclico do romance, compõe um “anel de ferro”, espécie de círculo sem saída, que retrata a condição de vida esmagada do imigrante sertanejo. A partir dessa estrutura, Graciliano mostraria sua poderosa visão social do mundo, criando, a partir do desenho da composição, meios literários possíveis de mostrar a visão de um mundo opressivo.

Quanto à riqueza interior de seus personagens, Graciliano soube instituir a humanidade deles ao utilizar a técnica da terceira pessoa na qual o narrador, na sua objetividade de relator, consegue sugerir a identidade das personagens, sem perder a próprio, por meio do uso do discurso indireto livre. Como resultado, surge uma realidade honesta e possível, sem as identificações artificiais e de arroubos sentimentais entre narrador e personagem, distantes da condescendência com que os temas da seca, da pobreza e da migração foram retratados no regionalismo de anos anteriores. Nessa atribuição de humanidade a seres que estão no limiar da animalidade, Candido aponta um interessante paralelo ao nosso trabalho: a invenção da cadelinha Baleia é ao seu modo tão importante quanto o monólogo interior de Benjy, o deficiente mental de *The Sound and the Fury*, obra mais conhecida de William Faulkner. Trata-se, em ambos os casos, de tentativas de “alargar o território literário e rever a humanidade dos personagens” (CANDIDO, 2006, p. 150).

Para Candido, VS trata-se da mais alta expressão do drama social e geográfico de um Brasil até antes não visto, o retrato seco e de um silêncio sepulcral que se ampara adequadamente aos meios com o qual Graciliano o reinventa.

O ensaio “Céu, Inferno”, de Alfredo Bosi, apareceu pela primeira vez no ano de 1982 com o título de “Sobre *Vidas secas*”, ganhando uma versão estendida incluída no livro de Bosi, *Céu e Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*, em 1988. Aqui, Bosi traz uma

análise profunda de VS, investigando as vias do realismo crítico de Graciliano Ramos. Ao abordar a questão do ponto de vista da narrativa, Bosi (2006) atenta à lógica do perto que se faz longe utilizada por Graciliano Ramos. Equilibra seu ponto de vista entre a proximidade em relação ao tema e a distância do foco narrativo em relação à consciência das personagens. Permeado pelo uso da condicional, o narrador alcança a mente do sertanejo ao mesmo tempo em que trabalha sua dúvida do mundo que registra.

O passo decisivo da visão crítica de Graciliano Ramos, para Bosi, está na forma como maneja seu narrador. Remetendo a *Candido*, o narrador não almeja a identificação com seus personagens, mas ele é carregado de um saber e de um juízo de valor de quem olha de cima Fabiano e sua família, de quem conhece e pode anunciar “a marcha da própria história e a fatalidade que a constitui” (BOSI, 1988, p. 12). Por todo esse afastar da matéria narrada, Bosi aponta que o narrador não favorece nem a linguagem do dominado nem a linguagem dos dominantes.

Bosi disserta que Graciliano Ramos acentua seu posicionamento crítico e revolucionário no tratamento de desconfiança pela cultura formalizada. No universo das palavras escritas e das cifras econômicas que se revelam a causa da angústia e da opressão do sertanejo, o crítico expõe que o discurso do civilizado é nada menos que oco e perigoso. A contenção verbal de Graciliano passa por um viés de simpatia intelectual por esse sertanejo que teme as palavras que, embora bonitas, são profundamente temerárias.

Por último, Bosi explana que todo distanciamento com que trata a matéria narrada provém muito do conhecimento de Graciliano Ramos acerca do aprendizado brutal da vida rústica do nordestino, repleta de restrições e dificuldades, mas também de ilusórias consolações.

Por sua vez, a recepção crítica de VS e de toda a obra de Graciliano Ramos nos Estados Unidos segue uma linha que não se destoa dos principais argumentos da crítica literária brasileira. Sadlier (2012), em artigo intitulado “Lendo Graciliano Ramos nos Estados Unidos”, esboça todo um percurso da crítica norte-americana a obra do autor. Marcando um trajeto que vai desde 1940 com o ensaio de Samuel Putnan “The Brazilian social novel” (1935-1940) até seu estudo na atualidade. Destacamos a seguir algumas das análises que se sobressaem, especialmente aos que se referem a VS.

Putnan, ainda na década de 40, nos anos marcados pela política da boa vizinhança, destaca a agudeza literária de Graciliano Ramos e de seu dialeto regional, e conjectura que sua ficção reveste-se de uma técnica modernista difícil para estabelecer uma crítica social implícita ao Governo de Vargas e aos censores do DIP, referindo-se diretamente à prisão do autor em 1935. Érico Veríssimo também deu sua contribuição, ao lecionar na Universidade da Califórnia. Na publicação de um opúsculo em inglês, *Brazilian literature: An outline* (1945), o autor brasileiro destaca o realismo áspero e loca e visão política de seu contemporâneo. Por essas razões, aproxima a prosa do autor de VS a de escritores norte-americanos da ficção naturalista em alta no período, como Erskine Caldwell e James T. Farrell. Por essa aproximação feita, a autora contesta:

Hoje, parece significativo que Verissimo tenha deixado de mencionar William Faulkner, na verdade um autor muito mais interessante para se comparar com o escritor brasileiro, e que viria depois a se tornar, efetivamente, um nome frequente nos estudos literários comparados de Graciliano. O renome de Faulkner ainda não estava plenamente estabelecido nos EUA quando Verissimo publicou seu livro, mas qualquer crítico disposto a valorizar o modernismo literário poderia ter notado que ambos, Faulkner e Graciliano, voltavam-se para uma sociedade quase feudal, a qual representavam mediante uma moderna e idiossincrática técnica narrativa. (SADLIER, 2012, p. 3637)

Já na década de 1950, período da Guerra Fria, a crítica norte-americana tendeu a dissociação política ao abordar a obra de Graciliano Ramos. Fred Elisson, no seu estudo *Brazil's new novel: Four Northeastern masters* (1954), rejeita o termo regional ao falar de Graciliano, preferindo a classificação atraente e modernista de “novo”. Ao se referir a VS, Elisson acentua que o romance abre uma janela a respeito de assuntos como a luta de classes e a pobreza. Chama a atenção novamente às técnicas formais deste romance, associadas ao conto, e como efeito reproduz uma série de retratos psicológicos autônomos.

Sobressai-se ainda, na pesquisa de Sadlier, o trabalho de Jon S. Vincent, *Dialects of defeat* (1976). Nele, o crítico realça os experimentos técnicos de VS, assemelhando-os aos experimentos modernos, principalmente no que tange o predomínio da psicologia sobre o enredo e o tempo empírico, o que eleva VS a um patamar diferenciado dos romances de sua época. Acentuando o uso discurso indireto livre de Graciliano, o crítico observa que tal opção resulta em personagens altamente individualizadas, completamente diferentes dos estereótipos heroicos ou tipos coletivos quase encontram no romance radical dos anos 1930, desassociando-o da prosa da década. Termina sua avaliação destacando que estrutura circular de VS torna esse romance o menos otimista de Graciliano, a seu ver “Ramos não oferece

nenhuma indicação de que haja qualquer possibilidade de fugir desse ciclo inexorável” (SADLIER, 2012, p. 44).

Próximo à virada do século, Sadlier põe em foco a retomada da “política da boa vizinhança” nas relações entre os Estados Unidos e a América Latina. Tal aproximação promoveu, no campo das letras, estudos de análise comparativa entre escritores brasileiros e hispano-americanos com importantes nomes das letras americanas, entre eles Steinbeck, dos Passos, e, segundo a autora, o mais significativo William Faulkner. Nesse caso, Sadlier destaca o importante e primeiro estudo comparativo de Faulkner e Graciliano feito por Nelson Cerqueira, na sua tese de doutoramento defendida na Indiana University, em 1986, intitulada *Hermenêutica & literatura: Um estudo de As I lay dying, de William Faulkner, e Vidas secas, de Graciliano Ramos*<sup>3</sup>. Nele:

O principal assunto tratado em *Hermenêutica & literatura*, que consiste no primeiro importante estudo comparativo entre Graciliano e Faulkner, é a semelhança de seus temas e estratégias formais. Cerqueira propõe que ambos os escritores criam uma “dialética de substância e processo” ao contrapor sistematicamente as palavras ou pensamentos das personagens às suas ações. (SADLIER, 2012, p. 47)

No que tange a recepção de EA, a crítica norte-americana dividiu-se entre aqueles que procuraram o gênero literário o qual pudessem melhor recorrer para melhor compreender a saga desta família de pobres brancos do Mississipi e aqueles que logo colocaram o romance a par de comparações com a obra predecessora de Faulkner, *Sound and Fury* (1929). Slatoff, no livro *Quest for failure: a study of William Faulkner* (1960), disserta sua sensação de incertezas ao término do livro, no destino das personagens e no significado dos eventos. Ao fim, mostra sua hesitação ao considerar até que ponto estaria lendo um épico, uma tragédia ou uma farsa<sup>4</sup>.

O tom conflituoso do romance também atinge Cleanth Brooks. O crítico alega que “Faulkner, de forma audaciosa, misturou o grotesco e o heroico, o cômico e o patético, a piedade e o terror, criando um tom tão complexo que alguns leitores têm dificuldade de compreendê-lo”. De qualquer forma, atesta “a jornada que a família Bundren empreende para enterrar Addie é absurda, e a insistência em leva-la até o fim, constitui uma violação óbvia fora do comum” (BROOKS, 1990, p. 141).

<sup>3</sup> No Brasil, foi publicado como *Hermenêutica e literatura: Um estudo de As I lay dying, de William Faulkner, e Vidas secas de Graciliano Ramos*. Trad. Yvenio Azevedo. Bahia: Editora Cara, 2003.

Abordaremos o estudo de Nelson Cerqueira, em momentos precisos, no decorrer do trabalho.

<sup>4</sup> No original: “One is puzzled by the meanings of many events; one is far from sure what the book is chiefly about, and about all one is uncertain to what extent one has been watching na epic, tragedy or farse”.

Frederick Hoffman (1966) menciona EA com base nas experiências técnicas similares a de *Sound and Fury*. Ambas se assemelham por se tratar experiências narrativas que envolvem monólogo interior e por se tratar de histórias de famílias, cujos membros do clã estão uns contra os outros. Quando analisa a técnica do “fluxo de consciência” presentes nas duas obras, Hoffman alude a interessante observação de Robert Humphrey acerca dessa técnica (tão célebre) nas narrativas de Faulkner:

O elemento unificador principal de Faulkner ...é uma unidade de ação... Em outras palavras, ele usa um enredo principal, o que falta em toda a literatura de “stream-of-consciousness”. É o que leva *As I Lay Dying* e *The Sound and the Fury* da pura novela de “stream-of-consciousness” para um ponto onde a novela tradicional e a de “stream-of-consciousness” estão combinadas. (apud HOFFMAN, 1966, p.44)

Faulkner sempre foi bem claro ao expor a unidade de ação de EA. Nas suas palavras, havia decidido “expor a família Bundren aos dois maiores desastres que pode o homem sofrer: o fogo e a água”<sup>5</sup>. O que não impediu os críticos a empenhar-se em diferentes elucubrações a respeito do romance. Para Hoffman, EA não é somente uma história de desastres ou de uma missão a ser cumprida independente das dificuldades impostas. Tampouco é uma comédia de horrores. O crítico lê essa obra de Faulkner como um estudo psicológico das várias perspectivas sobre a verdade, “e a verdade nesse caso não é o morrer, mas sim as circunstâncias do nascimento e da vida” (1966, p. 54).

Opinião semelhante a Hoffman também compartilha o crítico brasileiro Assis Brasil, no seu estudo *Faulkner e a técnica do romance*, ainda no ano de 1964. Apesar de análogo a *The sound and the fury*, pela descentralização do ponto de vista, Assis Brasil observa que em EA há uma maior ação no sentido episódico, o que gera um maior aprofundamento ficcional. Com essa visão mais global e episódica, EA não fica atada apenas às visões particulares de mundo ou as correntes existenciais, e seu relato torna-se mais objetivo. Além disso, amparado na perspectiva de William Van O’Connor, o crítico perfaz um paralelo mítico, ao comparar o cortejo fúnebre dessa família rural a percursos memoráveis da história da humanidade, como a êxodo dos hebreus do Egito ou as caravanas de peregrinação para Meca:

A viagem fúnebre do ataúde de Addie tem tom épico. A cada membro da família é dada a oportunidade de rever sua relação com o outro, especialmente com Addie. *As I Lay Dying* não subestima o egoísmo, o engrandecimento, as obsessões ou a simples estupidez humana. Seu tom pode ser calmo, austero, selvagem, bizarro ou sublime. Faulkner não quer dar a impressão de que, no final da viagem, cada protagonista teve a oportunidade de beber do cálice da sabedoria e voltar para sua casa completamente recuperado. (BRASIL, 1964, p. 84-85)

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 54

No que concerne a Monique Nathan (1991)<sup>6</sup>, biógrafa de Faulkner, enxerga a viagem dos Bundrens num tom cômico-heróico. Para isso, Nathan alude ao prefácio apresentado por Valery Larbaud da edição francesa de EA, a qual o apresenta como um “romance de costumes rurais”, muito semelhantes às narrativas populares cuja veia de humor foi herdada por Mark Twain, e em parte por Faulkner, neste livro. Nessa espécie de “epopeia camponesa”, Nathan observa que a narrativa evolui em forma de espiral, cada etapa percorrida corresponde a um avanço na consciência das personagens. Segundo a visão da autora, o caminho até Jefferson, espécie de nova Jerusalém, é uma oportunidade de cada familiar interpretar as relações que os unem aos outros.

O complexo das relações familiares ocupa posição central na perspectiva de Harold Bloom sobre EA, tido como seu favorito entre os romances de Faulkner. Bloom (2000) enxerga o romance sob o prisma de uma farsa trágica, dotada de dignidade estética e característica de um longo pesadelo do que Freud chamou de “romance familiar”.

Na visão do crítico, EA segue uma tradição do romance faulkneriano no qual o romancista trabalha seu profundo horror à família e à comunidade. Bloom toma Darl e seu estoicismo como o centro de consciência do romance, atribuindo a esse personagem a alma do romance, uma vez que, para ele, Darl é o narrador que fala por Faulkner. Bloom encerra sua discussão argumentando que “*Enquanto Agonizo* retrata a condição humana como algo catastrófico, colocando a família como a mais terrível das catástrofes” (BLOOM, 2000, p. 238).

Mais recentemente, estudos em solo brasileiro estão redescobrimdo as obras de Faulkner. No que tange a EA, muitas pesquisas debruçam-se na intrincada concepção da morte em Faulkner e na desintegração familiar que afeta a narrativa. Destacam-se entre tais pesquisas, o trabalho de Robério Oliveira Silva (2007), em tese intitulada *Figurações grotescas da intimidade*, que ao tratar a categoria do grotesco na obra de Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada* (1959), realiza um paralelo com EA. Robério Silva destaca que em ambas as narrativas a presença da morte de uma figura feminina marca a dissolução de uma família rural. Amparadas nas técnicas típicas do romance moderno, o grotesco nas duas narrativas se manifesta como instrumento da morte em sua função desestruturada da narrativa e da história.

---

<sup>6</sup> *Faulkner*. Tradução Hélio Pólvora, Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

A morte também é o ponto para a operação narrativa na aproximação que João Luiz Couto (2011) faz entre EA e seu objeto de estudo, *Memórias de Lázaro*, de Adonias Filho (1952). Em *O eterno selo: morte e narrativa*, Couto entende um paralelo entre a morte nesses dois romances, no qual o óbito não é visto como algo sagrado e institucionalizado. Portanto, alude o sentido da morte a era da Baixa Idade Média, “compreendida como pertencente à própria vida e sabida pelo moribundo, diferente daquela tida atualmente como interdito” (COUTO, 2011, p. 25).

A comparação não se limita apenas a essa temática. Couto alarga sua argumentação ao mensurar que o campo de atuação de Faulkner e Adonias Filho dialoga: o *Deep South* norte-americano e a região cacauzeira são espaços que remetem a um mundo rústico de compreensão do mundo, marcados, na época dos romances, por uma lógica pré-moderna e pré-industrial. O autor atribui tal similitude pela influência que Faulkner exerceu na formação de escritor de Adonias Filho - o próprio atesta, cuja prosa marca um traço do regionalismo brasileiro intimamente ligado ao regionalismo experimental faulkneriano<sup>7</sup>.

Com base nas críticas elencadas, é possível estabelecer uma direção a qual seguiram as leituras de VS e EA, ainda que de forma prematura. A maioria dos estudos referente ao romance de Graciliano destaca a sua representação realista e contundente crítica social. O drama dos retirantes, em VS, ganha ainda mais expressão pela maneira contundente dos meios formais utilizados pelo autor, o que o eleva e distancia dos pares de sua época e de quaisquer categorizações, pois sua prosa sempre se mostra atual a cada releitura. Por sua vez, enxergamos que os estudos relacionados à EA, longe de um consenso de gênero, tenderam a priorizar o uso que Faulkner faz do mito, do simbolismo e das temáticas existenciais. Apesar de termos um ponto semelhante de partida, as trajetórias destes romances marcam caminhos bem dissonantes nas suas leituras críticas. Almejamos promover uma reaproximação desses caminhos.

Para isso, dividimos a pesquisa em três capítulos. No primeiro intitulado “De Norte a Sul: estética e resistência no romance social brasileiro e norte-americano em 1930”, traçamos um painel sócio histórico e literário dos respectivos países na profícua década de 1930, com o intuito de empreender um olhar crítico das proposições artísticas da época e seu vínculo com os autores em questão. Dessa forma, levamos em consideração o movimento modernista e

---

<sup>7</sup> A respeito dessa influência regional de Faulkner, Antonio Candido (2011) cita o autor peruano Mario Vargas Llosa que, inspirado pela tradição do monólogo interior do escritor norte-americano, aprofundou-a em obras admiráveis, como *La Ciudad y los Perros*.

regionalista que tocam a análise das obras de Graciliano e Faulkner, enxergando que, apesar das vicissitudes literárias de cada país, há uma espécie de “interdependência cultural” nos anos de 1930. Assim, a prosa desse período é marcada por um profundo senso de engajamento oriundo dos infortúnios acontecimentos que marcam o início do século XX. É nesse panorama mundial, mas também no olhar aguçado de ambos os autores sobre seus espaços de atuação – o Nordeste Brasileiro e o Deep South norte-americano – que encontramos a matéria de suas obras.

Na segunda parte “Do Sertão Nordestino ao Condado de Yoknapatawpha”, iniciamos as análises de *Vidas secas* e *Enquanto agonizo*, ressaltando os pontos de convergência e, conseqüentemente, de divergência dessas duas obras. Destacamos três pontos em questão: primeiramente, consideramos a realidade socioeconômica das regiões representadas, focalizando principalmente o desenvolvimento dos personagens e suas ações dentro desses cenários que atravessam uma nova dinâmica de classes. Em seguida, analisamos os percursos percorridos por essas famílias marcados, a princípio, por uma ideia de circularidade inerente a opressão desses personagens. Enxergamos que as opções estilísticas tomadas por Ramos e Faulkner compõem um desenho das vidas desconjuntadas dessa família e marcam uma estrutura análoga às transformações processuais vivenciadas por essa região e pelo destino dessa gente. Posteriormente, abordamos a problemática da linguagem que se mostra o reflexo das experiências opressoras da sociedade os quais estão inseridos.

No terceiro capítulo, ampliamos o escopo de análise dos textos, enxergando para além do Nordeste Brasileiro e do Sul dos Estados Unidos, atingindo o macrocosmo social. Tendo por base a ideia de natureza e trabalho, em Marx, e que está fortemente presente nos romances, vinculamos que o sentimento de resignação e desajustamento dessas famílias, denominador comum entre elas, resulta numa perda da sociabilidade e retorno a um vínculo natural, que se resvala também em um clássico conflito entre campo e cidade. Vinculamos, por fim, a obra de Graciliano e Faulkner ao realismo defendido por Lukács, enxergando que ambos os autores partem de uma realidade objetiva para efabular, desde a temática até o desenho da composição da narrativa, os destinos de personagens expostos a todas as contradições sociais presentes nos seus destinos.

## Capítulo 1

### De Norte a Sul, estética e resistência: o romance social brasileiro e norte-americano em 1930

#### 1.1- O embate da Geração de 30 e o Modernismo de 22: sobre a construção de um ideário de nação

A partir das leituras de João Luiz Lafetá, Alfredo Bosi, Luís Bueno e Antonio Candido, acerca dos movimentos de 22 e 30 na literatura brasileira, esta seção tem como objetivo encaminhar questões pertinentes sobre o sentido de nação irrompido no Modernismo, com base nos seus respectivos projetos estéticos e ideológicos, e provenientes da consciência do atraso e do sentido de dependência, nas diferentes fases do movimento.

Lafetá (2000) encara o Modernismo Brasileiro sob um prisma de continuidade e evolução, no qual a Geração de 30 é herdeira direta do movimento de 22. O autor enfatiza que a transição desse processo não é marcada por extremas rupturas, trata-se, antes de tudo, de uma mudança de ênfase, o que antes era tratado como coadjuvante ganha o protagonismo. O que se tem como pano de fundo que abarca a totalidade do movimento é uma necessidade e clamor de conhecimento e interpretação da realidade nacional, que desconstruísse toda uma visão de país subjugada à produção cultural anterior, pautada em modelos das sociedades europeias. Segue-se o mesmo desejo, mudam-se as armas de conquista: enquanto a expressiva experimentação estética marca os primeiros anos do modernismo, a geração de 30 floresce sob o peso das lutas ideológicas, da consciência de classes e da opressão do atraso do país.

João Luiz Lafetá realiza uma comparação da fase heroica de 22 e da que se segue, o Romance de 1930, dividindo-as : na primeira, um *projeto estético*, que discute principalmente a linguagem e, na segunda, uma ênfase sobre o *projeto ideológico*, que debate “a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte” (2000, p.28). Tal divisão pode ser compreendida dentro das alternativas provenientes do contexto de surgimento dessas fases.

Os anos vinte foram palco de efervescência nas esferas políticas, econômicas e sociais: intensa imigração, processo acentuado de urbanização e crescente surto industrial. Um novo

país se desenhava com pinceladas mais complexas. Na esfera econômica, substituiu-se o sistema agrário-exportador da época do Império pela implementação do capitalismo e na ascensão de uma classe burguesa no país.

Ironicamente, o movimento modernista apesar de todo apelo que carrega ao modelo industrial é patrocinado por uma fração da burguesia rural, esta que, por sua vez, promoveu uma parcela da burguesia industrial, bem como grande parte dos capitais que permitiram a industrialização. É nessa esquizofrenia socioeconômica, cujas oligarquias rurais e a burguesia se concatenam, que a arte moderna paulista é oficializada. Os meandros de um novo rosto à literatura brasileira, a mudança das estruturas, os rumos do país são discutidos nos salões de baile com representantes ainda de uma superestrutura que beneficia as classes dominantes.

Champanha com éter, vícios inventadíssimos, as almofadas viravam "coxins", toda uma semântica do maldizer... No entanto, quando não foram bailes públicos, como o do Automóvel Clube e os da S.P.A.M. (que foram o que são bailes desenvolvidos de sociedade), as nossas festinhas nos salões modernistas eram as mais inocentes brincadeiras de artistas que se pode imaginar. (ANDRADE, 2012, p. 3)

As tendências de vanguarda europeia só poderiam ser trazidas por aqueles educados na Europa, moldados e acomodados pelo seu estilo de vida moderna que, como diz Lafetá, “não apenas podia aceitar a nova arte como, na verdade, necessitava dela.” (1974, p.14). Porém, como o autor atesta, os ranços de aristocratismos e elitismo que reveste a burguesia precisavam ainda ser justificados numa aura de tradição e distinção que fincasse os pés de uma nacionalidade refinada, assim sendo, “os artistas do Modernismo e os senhores do café uniam o culto da modernidade internacional à prática da tradição brasileira” (LAFETÁ, 1974, p. 14).

Sendo assim, a ênfase dada ao *projeto estético* facilmente se justifica. Bastos (2006) atesta que no modernismo da “fase heroica” não há uma aspiração que vá além do horizonte burguês, e isso se deve ao campo reduzido que esse movimento exerce na objetividade da práxis brasileira. Fala-se sobre nação, identidade, totalidade, professam um desejo coletivo. Mais do que grandes projetos, grandes intenções que se chocam nas limitações de um pequeno grupo nascido e crescido em estratos favorecidos da sociedade paulista e carioca.

Bosi (2006) aponta que o foco puramente literário do grupo dá margem a dificuldade que este tem em entender os processos sociais que o mundo ocidental e o Brasil vivenciavam. Assim, a consciência dessa debilidade que toca os processos sociais impõe aos autores encontrarem meios de suprir essa lacuna, ao mesmo tempo em que consigam abarcar seus ideais. A saída, então, seria o engajamento pela forma literária, pela total ruptura dos padrões

estéticos que aludisse à ruptura das arcaicas formas sociais. O problema da linguagem - o apelo a uma “língua brasileira” - surge com força, nas poéticas de Mário e Oswald de Andrade, pois é o meio mais eficiente na promoção do apelo à modernidade do século e do encontro do homem letrado ao povo. Tudo passa por binarismos, do primitivo ao refinado, do popular ao acadêmico, do mais arcaico ao píncaro do moderno. Se a possibilidade de convergência parece um ponto distante pela distinção de classes, abraçam-se os extremos, louvam-se as diferenças, mascaram as deficiências num efusivo otimismo verde-amarelo que, na forma poética, traveste-se em fórmulas abertamente irracionalistas, anarquistas e tendências mistificadoras as quais suprime o desconhecido e juntamente celebra a cultura popular.

Para Lafetá, é no grau de consciência desse atraso que se distingue as principais diferenças dos projetos ideológicos das duas fases. A consciência do atraso é tomada pela primeira geração de forma tranquila e otimista, encara “as deficiências do país- compensando-as ao seu estatuto de país novo” (1974, p. 18). Essa posição é impensável para a geração de 30, que emerge no centro das contradições da República Velha a qual pretende superá-las.

A década de 30 é marcada pela consolidação das lutas ideológicas em todo o mundo, no Brasil, a ascensão burguesa tida como promessa na década de 20 se instala definitivamente, o capitalismo monopolista se estabelece e em contraparte as Frentes Populares emergem para enfrentá-lo, as concepções esquerdizantes ganham força com o crescimento do Partido Comunista, assim como o populismo de Getúlio Vargas. Como afirma Lafetá, a consciência de classes, ainda que de forma confusa, penetra em todos os lugares, não há, portanto, espaço para os ânimos vitais e eufóricos da Primeira Geração modernista. O humor cede lugar a uma consciência pessimista do subdesenvolvimento, o que requer uma tomada de posição radical, uma revolução das estruturas que transborde os quadros da burguesia concentradas nas grandes capitais.

As cores arlequinais, as tradições folclóricas, as lendas, os mitos não são mais suficientes para compor um retrato nacional, a politização supre a idealização, a tomada de uma nacionalidade dá-se no entendimento dos problemas sociais, na luta de classes, na unificação da imagem do proletariado e do camponês. A geração de 30 elevou a literatura aqui produzida a “um estado adulto e moderno perto do qual as palavras de 22 parecem fogachos de adolescente” (BOSI, 2006, p. 383).

O panorama literário configura-se a partir dessa necessidade de modificar profundamente o cenário social apenas ensaiado pela fase heroica. Surgem assim os ensaios históricos e sociológicos, os romances regionalistas e a poesia militante. Na forma literária, Bosi destaca o romance de profunda análise psíquica e moral, que agride e protesta por meio de um rearranjo transgressor da *mimesis*, em suas palavras, de “um realismo brutal”. Por sua vez, a lírica moderna caracteriza-se por “seu ritmo alucinante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e a natureza”. (BOSI, 2006, p. 386).

Em síntese, Lafetá usa de um trocadilho preciso para definir sua posição em face do Modernismo, se a geração de 22 promoveu uma “revolução na literatura”, a sua cria, no caso, a geração de 30, promoveu a contraparte, a “literatura na revolução”. Contudo, o crítico enxerga uma problemática nessa deslocação de planos do movimento. A agudização política fortalecida pela Geração de 30 mostrou-se eficaz enquanto documento de registro para as mazelas sociais, por sua vez todo o esforço de renovação estética ocorrido anteriormente se diluiu e mostrou-se pouco revolucionário. A conscientização política, a luta engajada do projeto ideológico, na sua perspectiva, descoloriu o trabalho estético.

Se por um lado vemos um legítimo esforço de balancear a importância desses dois momentos, tratando-os com certa parcimônia, por outro é possível ver um descontentamento do crítico, aludindo que “Na verdade esse questionamento tinha um ponto de razão; mas, na medida em que foi exagerado (e nisso a consciência política, tanto de direita quanto de esquerda, exerceu forte influência) afastou as obras então produzidas grande parte da radicalidade estética”.(LAFETÁ, 2000, p. 35).

Ao fazer tal afirmação, parece-nos que Lafetá evoca um precedente arriscado, pois, insinua a retirada de todo um peso artístico das criações de 30, em prol da luta ideológica. Mais que isso, entra em contradição com sua própria perspectiva, uma vez que o autor consegue conceber uma convergência de projeto estético e ideológico em obras mais radicalmente modernistas. Contrapeso que carece no olhar da geração seguinte.

Por conseguinte, Luís Bueno, no seu estudo *O lugar do romance de 30*, atesta que o posicionamento de Lafetá tornou-se vítima do seu tempo. Ao sentenciar o plano ideológico do romance de 30, ele mesmo estaria contrariando sua posição, já que julga a literatura a partir de seu plano ideológico. Não leva em consideração a própria recusa dos intelectuais da década de 30 frente ao “academicismo estéril” dessa geração, e muito menos que esse repúdio não os limitou a uma poética meramente concatenada a um reforço de ideologia e engajamento, mas

que os levou ao melhor do romance de 30. Assim, Bueno vai de encontro à posição de Lafetá, ao reconsiderar a ideia que subordina as experiências de 30 ao grupo de 22, espécie de desdobramento natural.

No levantamento dessa hipótese, Bueno parte das próprias concepções dos grandes romancistas de 30 sobre o movimento que culminou na Semana de Arte Moderna de 1922. É nítido um desinteresse destes em identificarem traços de influência da geração posterior, muito pelo contrário, há um esforço de afastamento, que denota o mínimo de reconhecimento da importância de seus predecessores. Jorge Amado, por exemplo, em declaração à *Revista do Brasil* de 1940, aponta não ter nenhuma ligação com o movimento de 22:

[...] o meu depoimento é de um pós-modernista, de um escritor que não teve a mais mínima ligação com este movimento. Quando ele surgiu e cresceu, era eu aluno da escola primária e de curso ginásial. E se figura como marco do fim desse movimento e aparecimento de *A Bagaceira*, em 1928 (ano em que também foi escrito *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, romance que é um balanço do movimento), ficará claramente demonstrado que estreando eu em 1931, com 18 anos, não tive nenhuma ligação com o movimento. (*apud* BUENO, 2006, p. 50)

Mas é de Graciliano Ramos que provém a maior das críticas contrárias ao movimento modernista, cuja voz faz coro a muitos de seus parceiros contemporâneos. Em artigo publicado em 1946, do qual Bueno tem acesso a um conteúdo expressivo, o autor alagoano expõe seus dissabores, tomando como vulgar e pedante essa língua estranha que os modernistas proclamavam “Outra coisa: vê se me arranjas aí uma gramática e um dicionário de língua paulista, que não entendo, infelizmente”<sup>8</sup>. Acima de tudo, é notória sua indisposição com relação ao alinhamento que a geração de 22 tinha dos fatos nacionais, no qual todos preteriam o país em prol dos artifícios e das ideias importadas “tapeação desonesta /.../ salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. Enquanto outros procuravam alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti”<sup>9</sup>. Arremata seu pensamento, proclamando que:

Os modernistas não construíram: usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído. Foi aí que de vários pontos surgiram desconhecidos que se afastavam dos preceitos rudimentares da nobre arte da escrita, e embrenhando-se pela sociologia e pela economia, lançavam no mercado, em horrorosas edições provincianas, romances causadores de enxaqueca no mais tolerante dos gramáticos. (*apud* BUENO, 2006, p. 47)

A Geração de 30 insiste na recusa ao modernismo, pois, em sua visão, não houve um esforço de construção de algo de valor. Pelo contrário, seu maior chamariz, era de promover

<sup>8</sup> ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*, p. 168.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.169.

uma desconstrução vista sem maiores propósitos, confinada a um pequeno grupo da elite distanciado da realidade social que os cercava. O modernismo estabeleceu-se mais em espírito revolucionário do que necessariamente em suas obras. Como disserta Bueno, para geração de 30 “o modernismo foi muito incompleto, sem chegar à universalidade das coisas espirituais, básica para uns, nem à consciência dos nossos problemas sociais, fundamental para os outros” (BUENO, 2006, p. 49).

Bueno, assim, desarma a perspectiva de Lafetá sobre a continuidade do Modernismo, da geração de 22 para 30. A par de todo esse repertório de opiniões desfavoráveis, é inegável que não houve um seguimento pacífico entre os dois. Tampouco, o crítico rechaça a influência de 22 sobre a arte, do qual 30 foi beneficiada<sup>10</sup>, justamente por todas as condições que o modernismo conquistou na vida literária do país, propiciando uma nova forma de arte no país e abrindo espaço para o romance de 30. Para resolver o impasse desses dois momentos, Bueno utiliza um critério tempo-espacial, alegando que o tempo que separa os modernistas de 22 para o surgimento do romance de 30 é imprescindível para a formação de duas gerações com posicionamentos ideológicos distantes e com uma visão de Brasil completamente distinta.

É o que Antonio Candido (2010)<sup>1112</sup> toma na literatura de fase da consciência amena do atraso, que corresponde à ideologia de “país novo”, e a fase da consciência catastrófica do atraso, correspondente à noção de “país subdesenvolvido”, ambos os conceitos amparados nas proposições feitas por Mário Vieira de Mello, ao abordar as relações entre subdesenvolvimento e cultura. Desse modo, a ideia de “país novo” enfatiza toda a grandeza ainda não realizada, enquanto a segunda perspectiva revela toda a pobreza, as mazelas sociais e sua atrofia. Ao passo que Luís Bueno, acrescenta que a diferença essencial entre esses dois grupos se dá mediante ao acontecimento da Primeira Guerra Mundial, uma vez que uma geração é formada antes dela e outra após ela:

Se a distância que nos separa dos países ricos não se modificou, a mudança de perspectiva sobre o país corresponde a um deslocamento no plano ideológico: mudou a visão de Brasil. Mesmo com a ressalva de Antonio Candido de que, nos

---

<sup>10</sup> Mário de Andrade, no seu ensaio “O movimento modernista”, disserta que, dentre as maiores conquistas do Modernismo, uma se destaca, o direito permanente à pesquisa estética. Ao que acrescenta: “Essa normalização do espírito de pesquisa estética, antiacadêmica, porém não mais revoltada e destruidora é a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a inteligência brasileira. E como os movimentos do espírito procedem às manifestações das outras da sociedade, é fácil de perceber a mesma tendência de liberdade conquistada de expressão própria na geração de 30 e posterior.” (2002)

<sup>11</sup> “Literatura e desenvolvimento” In *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 172.

<sup>12</sup> Ver seção 1.1.2

anos 30, ainda não havia exatamente uma consciência do subdesenvolvimento, apenas uma “pré-consciência”, temos um afastamento ideológico considerável entre a geração que fez a Semana de Arte Moderna e a que escreveu o romance de 30. Essa diferença de visão dominante do país é o elemento central nas diferentes formas de ação privilegiadas pelos modernistas e pelos romancistas de 30. Ora, a ideia de país novo, a ser construído, é plenamente compatível com o tipo de utopia que um projeto de vanguarda artística sempre pressupõe: ambos pensam o presente como ponto de onde se projeta o futuro: Uma consciência nascente de subdesenvolvimento, por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrinhando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30 (BUENO, 2006, p. 59).

Tal perspectiva nos dá margem para entendermos que o processo de agudização da consciência política promoveu um afastamento dos movimentos de 22 e 30. Acima de tudo, essa consciência se mostra inviável ao plano dos ideais de 22, cujo cenário era de borbulhante expectativa para um futuro que se mostrou utópico. Por maior que tenha sido as transformações desse período, em direção a uma complexificação crescente de vários setores da sociedade<sup>13</sup>, a dura realidade ao fim da década é um saldo negativo.

As grandes lutas do século 20 traduziram-se em ideias políticas, como: o aparecimento do fascismo, a divulgação do marxismo e a queda abrupta dos ideais capitalistas traduzidos na Crise da Bolsa de Nova York, em 1929, cujo efeito no Brasil foi o prejuízo na exportação cafeeira. Somam-se a isto os conflitos armados do tenentismo e a retaguarda da revolução de 30.

Assim como acontecia na Europa e nos Estados Unidos, o convívio íntimo entre literatura e ideologia também afetara a produção intelectual no Brasil. Cada vez mais o país se afastava de uma utopia e aguçavam-se as percepções de que o presente só se altera mediante uma profunda transformação das próprias estruturas. Como afirma Bueno “uma consciência nascente do subdesenvolvimento, por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrinhando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30” (BUENO, 2006, p. 59).

Mais do que uma vontade, verificamos uma necessidade de um afastar da utopia modernista a fim de conquistar esse objetivo. Não é possível, a partir desse momento, uma

---

<sup>13</sup> “O Brasil se encontrava, depois da Primeira Guerra Mundial, muito mais ligado ao Ocidente europeu do que antes; não apenas pela participação mais intensa nos problemas sociais econômicos da hora, como pelo desnível cultural menos acentuado. Além disso, alguns estímulos da vanguarda artística europeia agiam também sobre nós: a velocidade, a mecanização crescente da vida burguesa nos impressionavam em virtude do brusco surto industrial de 1914-1918, que rompeu nos maiores centros o ritmo tradicional. As agitações sociais, trazendo ao nível da consciência literária inspirações populares comprimidas, esboçavam-se também aqui, embora em miniatura. No campo operário, com as grandes greves de 1917, 1918, 1919 e 1920. No setor burguês, com a fermentação política desfechada no levante de 1922, mais tarde na revolução de 1924 “ (CANDIDO, 2006, p. 1927).

projeção de futuro, mas um esquadrihar do presente. Para Bueno, o surgimento da prosa de 30 só foi possível nesse atuar de uma arte antiutópica, ou melhor, nos seus termos, pós-utópica, cuja ideia de país novo envelhece quando o que “salta aos olhos é o atraso e a exclusão que a modernidade já implementada não consegue cobrir”.<sup>14</sup>

O efeito mais expressivo desse pensamento pós-utópico é a quebra de um sentido de nacionalidade priorizado pela Geração de 22. Ironicamente, os romancistas de 30, que tanto censuraram o caráter destruidor do Modernismo, diluíram justamente a ideia mais viva de 22, a construção de uma identidade nacional. Com o foco em perscrutar o presente, todo o esforço de implantar uma visão unificada de país desfaleceu-se perante uma produção atomizada, direcionada a mergulhar em assuntos específicos no período vigente, por mais longínquos que esses assuntos pudessem estar. Logo, longe de um projeto coletivo de unificação do país, o regionalismo tornou-se um meio viável para estudar de todo o canto do país as mazelas sociais.

Perde-se a pátria, salva-se o homem, em especial, aquele “outro”, figuras marginais que até então não tiveram espaço na literatura brasileira. Mais do que isso, esse “outro” alçado a posição de protagonista, tomado por Mário de Andrade como a figura síntese do romance de 30, o fracassado, incorpora a própria natureza do fracasso que domina a prosa de ficção e acaba por se articular com a ideia de uma identidade nacional. Se ainda existe uma projeção de futuro nesse cenário de primazia do subdesenvolvimento, o estudo do “outro” - do camponês ao proletário-, a análise mais profunda de quem são essas figuras marginais de cantos remotos torna-se não apenas um ato revolucionário, mas talvez um norte para reconstituir o sentido de nação. Ainda mais no tempo que estoura a Revolução de 1930, a perspectiva dos romancistas de 30 veio a elucidar toda essa questão, conduzindo-os a:

Uma vigorosa força de oposição a uma visão total – totalitária mesmo – de Brasil proposta por Getúlio Vargas. É um contraste significativo o que se cria entre a visão do país como um conjunto de realidades locais que merecem ser conhecidas nas suas particularidades e o modelo oficial de unidade nacional, cuja tendência seria apagar as diferenças para se obter um conceito uno de nação. (BUENO, 2006, p. 80)

Terminamos, pois, evocando o pensamento de Candido<sup>15</sup> nesse confronto entre “pais e filhos”, que dispensa essa dualidade ao defender que os anos de 1920-1935 representaram um forte abalo na sociedade e nas ideologias do passado, num equilíbrio entre literaturas e práticas sociais.

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>15</sup> Literatura e cultura de 1900-1945 In *Literatura e Sociedade*- 9ª edição, p. 141.

Os decênios de 1920-1930 ficarão em nossa história intelectual como de harmoniosa convivência e troca de serviços entre literatura e estudos sociais. É necessário chamar o Modernismo, no sentido amplo, ao movimento cultural brasileiro de entre as duas guerras, correspondente à fase em que a literatura, mantendo-se ainda muito larga no seu âmbito coopera com os outros setores da vida intelectual no sentido da diferenciação das atribuições, de um lado; da criação de novos recursos expressivos e interpretativos, de outro (CANDIDO, 2006, p. 141).

A intelectualidade finalmente notou a presença das camadas mais populares, em uma concepção moderna de cultura que tem o artista como oponente das forças de poder. E que a libertinagem sedutora do Modernismo auxiliou para a negação da ordem estabelecida e futuro radicalismo político.

## **1.2- Entre o homem e a terra: sobre o “Romance do Nordeste” na década de 30 e a problemática do regionalismo**

Regionalismo é mate aqui, borracha ali (...) pobreza sem humildade (...) caipirismo e saudosismo, comadrismo que não sai do beco e, o que é pior, se contenta com o beco (...) Regionalismo, esse não adianta nada nem para a consciência da nacionalidade. Antes a conspurca e depaupera-lhe estreitando por demais o campo da manifestação e, por isso, a realidade. O regionalismo é uma praga antinacional. Tão como imitar a música italiana ou ser influenciado pelo estilo português. (Andrade *apud* Leite 1994, p. 669)

Falar sobre o regionalismo no século XX entra necessariamente num confronto com o Modernismo. Em estreito, as ideias dos intelectuais da Semana de 22 os quais consideravam que a prosa regionalista colidia com as novas concepções de modernidade e industrialização que o Brasil se inserira e que os modernistas apoiavam. Uma prosa marcada pelo regionalismo entrava em colisão recente com o conceito de nacionalidade que estava sendo construído. Posto isso, nos parece que o regionalismo configura-se como uma refutação ao movimento modernista, uma vez que ambos fundamentam-se em movimentos ideológicos, mostrando perspectivas em diversos ângulos relacionados aos setores da sociedade.

Leite disserta que este regionalismo não atua mais “apenas como estética, mas como manifestação político e ideológico e também, como resposta ao modernismo do século XX no Brasil, tendo em vista que revisitar o regionalismo passa, inevitavelmente, pelo contraponto com o modernismo” (1994, p. 668). O Brasil urbano, cosmopolita e industrial que se formara naquele período encontra resistência a um princípio de modernização, em muito equivocado e ilusório, na interpretação desses regionalistas. Indo nesse sentido de oposição, Moema D’Andrea, em estudo, constata até mesmo clara transição dentro do regionalismo. Uma permutação no qual “o que se tinha antes como um episódico Regionalismo em eventuais

levas de publicações, representado desde o romantismo (mais ou menos espontâneo) de literatura agregada à cor local, aos costumes rurais, assume agora um sentido missionário do bloco local” (1995,p.125).

Se o que forma no centro dessas discussões é um contraste das visões de Brasil que ambos os grupos querem expor em forma de movimento, é possível ainda enxergar, em meio a essa ferrenha objeção, uma lógica de contiguidade, uma vez que ambos os projetos traçam um panorama de Brasil nos primeiros decênios do novo século. Leite apura tal pensamento ao afirmar que “tanto o modernismo como o regionalismo são, na verdade, manifestações específicas em literatura, de uma problemática mais geral da cultura, da política e de um todo” (1994, p. 669). E especialmente da sociedade brasileira tão desigual e uma desigualdade que travessa a relação rural/urbano de modo bem chocante e realista

Fazemos essa ponderação introdutória uma vez que falar do romance de 30, se não é por inteiro, é em grande parte marcado por uma prosa regionalista, cujas características definiram o tom da Geração de 30. Também denominado de “romance social”, “regionalismo problemático” e “romance do Nordeste”, tal prosa ganhou representantes que definiram o tom de denúncia social da literatura nos anos 30 e 40.

Seja na Bahia de Jorge Amado, nos engenhos de açúcar de José dos Lins do Rego, ou no sertão de Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos, o leitor aproximou-se de cantos do Brasil antes não retratados com tamanha crueza e veracidade. O conhecimento desse cenário não se estendeu apenas a prática literária, também sendo objeto de investigação sociológica, em especial, Gilberto Freyre<sup>16</sup>, Sergio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr.

Mas, inegavelmente, o romance tornou-se o grande protagonista dos anos 1930. Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, o caracteriza da seguinte forma:

Romance fortemente marcado de Neo-naturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: a decadência da aristocracia rural e a formação do proletariado (do Rego), poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Armando Fontes), êxodo rural e cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queiróz, Graciliano Ramos), vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo). Nesse tipo de romance, o mais característico do período e frequentemente tendência radical, é a marcante preponderância do

---

<sup>16</sup> Gilberto Freyre foi o autor do *Manifesto Regionalista*, lido no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo que se reuniu na cidade do Recife, durante o mês de fevereiro de 1926 e que foi o primeiro do gênero, não só no Brasil como na América. Dentre as coincidências, depois Congresso do Recife, Freyre se reuniu nos Estados Unidos na Conferência Regionalista de Charlottesville (Virgínia), com o apoio de Franklin D. Roosevelt e de outros eminentes norte-americanos e do qual participou o autor do, por iniciativa e convite do seu colega Ruediger Bilden.

problema sobre o personagem. É a sua força e a sua fraqueza. Raramente, como em um ou outro livro de José Lins do Rego e, sobretudo Graciliano Ramos, a humanidade singular dos protagonistas domina os fatores do enredo: meio social, paisagem, problema político. Mas, ao mesmo tempo, tal limitação determina o importantíssimo caráter de movimento dessa fase do romance, que aparece como instrumento de pesquisa humana e social, no centro de um dos maiores sopros de radicalismo de nossa história (CANDIDO, 2006, p. 130).

Contudo, parcimoniosamente acrescenta ao caráter dessa prosa:

A preocupação absorvente com os “problemas da alma” (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, “o problema” podia relegar para segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época. Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial, fundir de maneira válida a “matéria” com os requisitos da “fatura”, pois esta poderia atrapalhar eventualmente o impacto humano da outra - quando na verdade é a sua condição. (CANDIDO, 2011, p. 237)

O crítico ao relacionar o problema da forma e conteúdo no Romance de 30 ressalta que, em certos momentos, a consciência social suplantou, ainda que inconscientemente, a consciência formal/estética da composição. Fazendo alusão a cisão proposta por Lafetá, Candido reafirma a atitude dos escritores de 30 contrastantes com os modernistas de 20, longe de um “projeto estético”, muitos escritores tinham uma visão distante da elaboração formal, vista com relativo distanciamento perante o problema da matéria social e territorial que estava sendo modelada.

A incumbência outorgada pelos próprios romancistas em trazer os problemas em pauta para a literatura, apresentar suas convicções, marcar seu posicionamento ideológico que relegou a preocupação estética à posição de segundo lugar. Não que a consciência literária faltava a eles, mas tamanha responsabilidade na temática acabou por sugar grande parte da elaboração, dando ao romance uma faceta de documento, em outros termos, uma tese a ser ilustrada.<sup>17</sup> Poucos, na avaliação de Antonio Candido, souberam lidar com formulação crítica e a arte na mesma proporção, e aqueles que conseguiram o efeito de unir uma estética requintada e o conteúdo, ainda sim foram mais reconhecidos pelo valor do segundo. Nesta condição, Candido aponta que parece ser este o caso de um artista como Graciliano Ramos “mais valorizado pelo temário, considerado inconformista e contundente, do que pela rara qualidade da faturam, que lhe permitiu fazer obras realmente válidas” (2011, p. 239).

Enquanto Bosi, assim como Candido, se apoia nessa dicotomia social/ intimismo ao dissertar sobre o Romance de 30. Em *História Concisa*, ao afirmar que os decênios de 30 e 40

---

<sup>17</sup> Candido, em relação à forma e conteúdo, complementa: “O que houve foi preocupação de discutir a pertinência dos temas e das atitudes ideológicas, quase ninguém percebendo como uma coisa e outra dependem da elaboração formal (estrutural e estilística), chave do acerto em arte e literatura”. (CANDIDO, 2011, p. 238)

serão marcados como a “era do romance brasileiro”, seja pela prosa regionalista de Érico Veríssimo, Jorge Amado e Graciliano Ramos ou pela investigação moral e psíquica de Cyro dos Anjos, Cornélio Pena ou de um Lúcio Cardoso, qualifica o romance desse período como “uma retomada do naturalismo bastante funcional no plano da narração-documento que então prevaleceria”<sup>18</sup>. Cabe destacar que esse neonaturalismo mencionado por Bosi ou por Candido afasta-se do modelo do século XIX, tido por um realismo científico, substituindo-o por uma visão crítica das relações sociais. Bosi, em questão, toma esse estilo pelo seu:

Caráter “bruto” ou “brutal” desse novo realismo do século XX corresponde ao plano dos efeitos que a sua prosa visa a produzir no leitor: é um romance que analisa, progride, agride, protesta. Para atingir esse alvo, porém, foi necessária toda uma reorganização da linguagem narrativa, o que deu ao realismo de um Faulkner, de um Céline ou de um Graciliano Ramos uma fisionomia estética profundamente original. (BOSI, 2015, p. 416)

Além disso, arroga por obras-primas os romances *Usina e Fogo Morto*, de José Lins do Rego e *São Bernardo e Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, como representantes memoráveis e dignos de exemplo de um “regionalismo tenso”, que se encontram isolados dentre os inúmeros exemplares deste gênero de ficção na época. Tal elogio fica restrito a esses poucos nomes, uma vez que:

[...] o que predominou foi a crônica, a reportagem que mistura relato pitoresco e vaga reivindicação política. Tiveram numerosa prole romances que encarnavam um regionalismo menor, amante do típico, do exótico, e vazado numa linguagem que já não era acadêmica, mas que não conseguia, pelo apego a velhas convenções narrativas, ser livremente moderna. (2015, p. 454)

Expõem-se tais considerações, pois falar sobre o regionalismo, na crítica literária, é andar por um campo minado. As alegações de Candido e Bosi acerca do romance de 30, em geral, revelam uma tendência concernente à prosa regionalista<sup>19</sup>, fortemente atuante no período. Basicamente, o que se estabelece é uma divisão das realizações mais bem sucedidas da ficção regionalista brasileira, dos quais as mais citadas são obras de José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, Jorge Amado e, sobretudo, Graciliano Ramos em meio à fartura de produções do gênero.

Nos melhores modelos, o Romance do Nordeste na década de 1930 emergiu como expressão da crise que afetava economicamente a fração açucareira da oligarquia nordestina

<sup>18</sup> Ibidem, p. 415

<sup>19</sup> Cabe ressaltar o uso equivocado da expressão “romance regionalista de 30”, frequentemente aplicado de forma genérica ao conjunto da produção nordestina da época. Por isso, evocamos o pensamento de Almeida (1981 *apud* 2007, p.30) o qual afirma que “para ser classificado como romance regional é necessário que não apenas o tema, mas seu tratamento literário e a própria linguagem apresentem especificidade suficiente”.

(D’Andrea, 1992)<sup>20</sup>. Ao passo que Chaguri (2009) remete que “a tradição e região seriam, enfim, a síntese de mundo engendrada pelo regionalismo nordestino” e que “a defesa da tradição pela via oligárquica, defesa que não devemos ignorar, possui caráter dinâmico, isto é ao recuperar o passado da região, os regionalistas buscam conferir inteligibilidade ao presente, atualizando, portanto, esse mesmo passado”<sup>21</sup>.

Nessa mistura que destaca uma realização enérgica entre projeto político e estético, realizações notáveis com a alcunha de regionalismo tendem a ser insuficientes para caracterizá-las em contraste com obras de um “regionalismo menor”, como cita Bosi.

Em artigo nomeado “Regionalismo e crítica: uma relação conturbada”, Vallerius (2010) observa que produções de caráter regional sob o rótulo de romance de 30 costumam ser abordadas, por parte considerável da crítica, como manifestações literárias inovadoras do sistema literário brasileiro, distantes de um vínculo com o regionalismo *stricto sensu*. Segundo ela, uma das consequências da crítica modernista é o tratamento do regionalismo apenas como um período anterior à década de 30, quando este sempre existiu. As obras descritas no período romântico e real/naturalista delimitam-se ao regionalismo.

Para aceitá-lo posteriormente foi preciso uma mudança de rótulo, tais como romance de 30, vanguarda experimental, superregionalismo já que a crítica direciona o olhar sobre o regionalismo como estágio de uma literatura iniciante, apegada às descrições da matéria local, o gosto pelo exotismo, ao meio e não ao homem. Logo:

A expressão regional passa a ser vista como determinante não de um regionalismo, mas de um realismo social que, conforme argumenta Candido, supera o otimismo patriótico da fase anterior ao Modernismo, em prol de um pessimismo diferente daquele adotado na ficção naturalista. Afinal, enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, o romance de 30 desvendava a situação em sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem não uma consequência de seu destino individual, mas uma consequência da espoliação econômica. (VALLERIUS, 2010, p. 77)

De forma sucinta, o regionalismo é uma expressão literária que retira sua “substância” das particularidades de um determinado lugar, tanto em suas formas de dizer quanto na pesquisa descritiva de seu lugar geográfico, podendo, por meio dessa particularização do local chegar à humanidade profunda. Na historiografia literária brasileira, diversos críticos marcaram suas definições e conceitos sobre o termo, porém, é recorrente a ideia da construção

---

<sup>20</sup> In SILVA, Mário Augusto Medeiros. Resenha “O Romancista e o Engenho: José Lins do Rego e o regionalismo nordestino dos anos 1920 e 1930”, de Mariana Chaguri. Sociologias, Porto Alegre, ano 15, n 32, jan./abr. 2013, p. 286-295.

<sup>21</sup> Ibidem, p.290

do discurso do regionalismo assentada em razões políticas. A saber, o processo de formação do regionalismo brasileiro é associado “à já conhecida tendência nativista encaminhada para a conquista do autoconhecimento, rumo ao posterior nacionalismo, embora este nacionalismo tenha assumido facetas diferentes no decorrer da nossa história literária, chegando por fim a um nacionalismo de tendências críticas” (ALVES, 2007, p. 28). Ainda que apresente um paradoxo nesse fato, pois recai sobre os autores românticos muito mais uma preocupação em estabelecer uma identidade nacional do que necessariamente com o aspecto regional.

O contraste com o elemento nação parece-nos que está no cerne do regionalismo. Num breve retrospecto, Lúcia Miguel-Pereira elabora sua visão do tema no contraste ao nacional. Segunda ela, “as obras cujo fim primordial fora a fixação de tipos costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora”.<sup>22</sup> Para Lúcia, “civilização niveladora” estaria associada à ideia de nacional, logo tudo que não está no nível de civilização é tido por regional. A autora ainda julga uma oposição irreconciliável entre local e universal, discorrendo que “do universalismo clássico para o americanismo romântico, deste para o brasileirismo, e descobrindo tarde o regionalismo, quando, naturalmente, o sentido local deveria anteceder o nacional, este o continental que, por sua vez, iria antes do universal” (1957, p. 181).

De certo modo, a visão de Lúcia incorpora a visão crítica do colonizador, ao remeter um pensamento de civilização e barbárie, cuja existência de surtos regionalistas na nossa literatura é justificada na divisão “entre a sedução intelectual estrangeira e o anseio de se nutrir da cultura popular” (*apud* VALLERIUS, 2010, p. 66). Somado a isto, acrescenta-se sua percepção de que a literatura regionalista progrediu quando investiu em concepções mais universais do homem, saindo do localismo e buscando o cosmopolitismo. Araújo (2006) enxerga uma contradição no pensamento da autora, já que assim sua visão sobre o regionalismo, a de que nunca foi a literatura que investiu na descrição e costumes de uma região, desmantela-se em prol “de um nome que serviu para abrigar toda a população que não estava em sintonia com a da “civilização niveladora”, o Rio de Janeiro, e no limite, a Europa e os Estados Unidos”.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> MIGUEL-PEREIRA, “Regionalismo”, p. 179

<sup>23</sup> Araújo, Adriana de Fátima Barbosa. “O regionalismo como o outro”, p. 116.

Por sua vez, Antonio Candido também reforça que nosso sistema literário nasceu dessa contradição entre o metropolitano e o rural, contudo o crítico pensa o regionalismo baseando-se na ideia de subdesenvolvimento. Para ele, o regionalismo surge junto a independência literária. O desejo de revelar o país levou os escritores a desvendar os cantos remotos encobertos pelo domínio da colonização. Era na escrita das coisas locais que se revela o nacionalismo do período do Romantismo Brasileiro. A ideia de pátria vinculava-se diretamente à de natureza, compondo uma associação de hipérboles “terra bela” / “pátria grande”. Formava-se, assim, um regionalismo literário, que “reduzem os problemas humanos a elemento pitoresco, fazendo da paixão e do sofrimento humano rural, o das populações de cor, um equivalente dos mamões e dos abacaxis” (Candido, 1989, p.156).

Candido enxerga tais características como a primeira manifestação do regionalismo. Nessa fase, impera a ideia de país novo, no qual as debilidades da nação e o atraso são acobertados por um otimismo proveniente da valorização dos aspectos regionais. No seu formidável estudo intitulado “Literatura e Subdesenvolvimento”, o crítico, ao tratar do problema da dependência cultural, situação comum de povos colonizados – em especial América Latina e parte da América do Norte -, enxerga a problemática nos movimentos de rejeição e cópia que movem os intelectuais frente às inevitáveis influências da metrópole. Como resultado, observa que, muitas vezes, o afã de superar o sentimento de dependência e estabelecer uma identidade própria ao país traduziu-se em ilusões de um nacionalismo fervoroso, que no pior dos casos conduziu a uma produção de cunho regionalista condescendente ao exotismo que a Europa imaginava e até mesmo ansiava.

A situação ganha uma nova direção a partir do decênio de 1930, sobretudo, na ficção regionalista. Aqui, abandona-se a curiosidade e o pitoresco em favor de uma desmitificação do regionalismo. Ganha espaço o homem do campo e toda a problematização acerca dele. Isto porque o que impera nesse momento é a consciência catastrófica do atraso, no qual uma ideia de pré-subdesenvolvimento toma força. Debilitam-se as esperanças de um país novo a explorar, revelando-o como sempre fora, uma ilusão recompensadora, e abre o espaço para o combate ao atraso no esforço dos intelectuais.

Logo, o denominado “Romance do Nordeste” torna-se o romance por excelência, representante desse esforço dos nossos autores em trazer ao conhecimento uma parte do país

cujo atraso impera, a região do Nordeste, na mais viva realidade possível<sup>24</sup>. É interessante que Candido, ao referenciar esse romance, toma ênfase em não realinhar essa ficção na linha “regionalista” a um sentido pitoresco. Para ele, o “Romance do Nordeste” atua numa radicalização da ficção regional.

Assim, Candido enxerga tal período como uma segunda etapa do regionalismo, que “sem ser exclusivamente regional, o é em boa parte”. Caracterizando-o segundo um modelo em que:

A superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual. (2011p. 193)

Trocou-se o paternalismo a favor do desmascaramento social. Mais do que isso, essa ficção regional de 30 provou dois pontos importantes: o primeiro, é que o regionalismo é manifestação válida e uma força estimulante e empenhada nas literaturas de países com passado de colonização, mormente na América Latina, seja na sua fase de consciência de país novo (como descoberta da realidade de um país), seja na fase de consciência do subdesenvolvimento (motivando a luta política e social). Focamos, sobretudo, nessa segunda fase, pois, como menciona Candido:

A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana cada vez mais atuante. Basta lembrar que alguns dentre os melhores nela encontram nela substância para livros universalmente significativos, como José Maria Arguedas, Gabriel Garcia Márquez, Augusto Roa Bastos, Guimarães Rosa. Apenas nos países de absoluto predomínio da cultura das grandes cidades como a Argentina e o Uruguai, a literatura regional se tornou um anacronismo. (2011, p. 192)

O regionalismo torna-se uma etapa necessária para conhecimento da realidade local. Essa necessidade traduziu-se no Romance do Nordeste em 1930 na superação da dependência advinda pela consciência do subdesenvolvimento. Não há mais o receio de subordinação que levava a exaltação da cor local. O movimento que se originou a partir da revolução estética

---

<sup>24</sup> Deve-se destacar que a popularização do romance, neste período, proveu-se também por dois motivos. O primeiro, de ordem estética, é que a linguagem espontânea e regular facilitou uma aproximação do público leitor. Em segundo lugar, Candido disserta que os anos de 30 também foram essenciais no processo de “desaristocratização da cultura”, uma vez que, em grande parte, os índices de analfabetismo diminuíram consideravelmente pelo aumento das instituições de ensino e do crescimento de um novo mercado editorial, a destacar a Editora Globo, de Porto Alegre. O grupo editorial foi responsável por introduzir nomes estrangeiros pouco difundidos no país, como Joseph Conrad, Thomas Mann, William Faulkner, Sinclair Lewis, Aldous Huxley, entre outros.

dos anos 1920 e passou para a preocupação social-estética de 1930-40 junto à crise do desenvolvimento econômico originou um sentimento de “interdependência cultural”.

Candido desenvolve esse conceito ao refletir que a imitação cada vez mais vai se tornando assimilação recíproca. Trata-se agora da tomada consciência da unidade na diversidade, “que serão lentamente assimiladas por outros povos, inclusive os dos países metropolitanos e imperialistas”. E acrescenta “há participação nos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência”.<sup>25</sup> Nessa conjuntura de fidelidade local e mobilidade mundial, um novo paradigma estabelece-se no regionalismo, que se nutre da tensão dialética entre o local e o universal. Nas palavras de Araújo, “o salto qualitativo da transcendência do regionalismo seria alcançado graças à incorporação de valores universais de humanidade e tensão criadora” (2008, p. 130).

O segundo ponto que destacamos é a descentralização promovida pelo Romance do Nordeste. Antonio Candido, no seu texto “A nova narrativa”, disserta uma tendência divisória na nossa ficção. Grosso modo, a identificação nacional dava-se por duas vias: pelo regionalismo, no qual era relegada a uma literatura sertaneja que apela ao pitoresco e ao paternal, e uma literatura de inclinação urbana, expressa principalmente no cenário do Rio de Janeiro. Tal literatura urbana ocupa uma posição de prestígio, encontrando na figura de Machado de Assis o seu maior expoente. Caracteriza-se pelo seu apelo à linguagem culta e à tendência universalizante, uma vez que atendia aos problemas do homem frente à civilização e seus costumes.

Essas observações de Candido revelam uma premissa a qual:

Na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi um elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas suprarregionais e supranacionais; e que houve sempre uma espécie de jogo dialético deste *geral* com aquele *particular*, de tal modo que as fortes tendências centrífugas (correspondendo no limite a quase literaturas autônomas atrofiadas) se compõem a cada instante com as tendências centrípetas (correspondendo à força histórica da unificação política. (CANDIDO, 2011, p. 246)

Paralelo a Candido, Afrânio Coutinho discorre também sobre a propensão de segmentos da literatura brasileira, existindo para o autor “duas formas do humanismo brasileiro”, que vai ao encontro do pensamento de Candido: a divisão entre romance regionalista e romance de costumes ou caráter psicológico.

---

<sup>25</sup> Ibidem, p. 187

Luís Bueno discorre sobre essa formulação expressa por binômios na literatura brasileira. Polarizações como Norte-Sul/Litoral-Sertão tem sido um ponto crítico de discussão no romance brasileiro, principalmente porque a historiografia literária adotou uma posição de caminhos irreconciliáveis<sup>26</sup>. Bueno ainda vê uma divisão pautada na polarização política dos anos 30, resultante dos efeitos pós Primeira Guerra e crise da civilização liberal. Com efeito, “a intelectualidade efetivamente não se enxergava, naquele momento, nem um pouco desconectada da realidade, seja tendendo à esquerda, seja à direita” (2006, p. 36).

O que Bueno questiona nessas polarizações é o quanto isso atrapalha o impacto do romance de 30 na literatura brasileira, que padece sob os limites desse extremismo. No que concerne a ficção regional de 30 essa prosa, em termos generalizantes, se caracteriza pelo seu caráter social/denúncia, de esquerda, e predominância do problema sobre o aspecto estético. Tais definições limitam o campo de atuação dos melhores romancistas do período, como já relata Bosi:

Nos romances em que a tensão atingiu ao nível da crítica, os fatos assumem significação menos “ingênua” 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 menos proliferação de tipos secundários e pitorescos: as figuras humanas são tratadas em seu nexos dinâmico com a paisagem e a realidade socioeconômica (*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, 2015, p. 419)

A costumeira triagem entre romance social-regional e romance psicológico tende nivelar em uma mesma faixa aqueles que apresentam em sua obra diferenças internas visíveis<sup>27</sup>. Bueno traz sua contribuição a esse pensamento<sup>28</sup>. Ao relativizar a linha tênue entre prosa de cunho social e a intimista, o crítico recorre ao elemento típico do romance brasileiro de 30: o protagonista. Anteriormente, citamos a fala de Candido, que destaca que a grande força e fraqueza desta ficção é o trabalho com o personagem, e isso ocorre porque o que era relegado a uma posição folclórica, toma o centro da narrativa. A inclusão dos pobres ao posto de protagonista, do proletário ao camponês, marca um desafio e um abismo para o escritor. Isso porque, segundo Bueno, leva o intelectual oriundo de uma classe média a abrir-se para lidar com a figura do outro.

<sup>26</sup> Sobre essa divisão, Jorge Amado já falava “São os dois caminhos do nosso romance, nascendo um de Alencar, nascendo outro de Machado, indo um na direção do romance popular e social, com uma problemática ligada ao país, aos seus problemas, às causas do povo, marchando o outro para o romance dito psicológico, com uma problemática ligada à vida interior, aos sentimentos e problemas individuais, à angústia, e à solidão do homem, sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro”. (*apud* BUENO, 2006, p. 31)

<sup>27</sup> Bosi cita como exemplo *São Bernardo*, de Graciliano e *Fogo Morto* de José Lins do Rego

<sup>28</sup> “Clarice, Guimarães e antes”- Revista Teresa – USP, 2001.

Essa contrariedade foi vivida agudamente pelos escritores daquela década e resolvida de diferentes maneiras. Talvez nenhuma tenha sido solucionada de maneira tão ponderada e efetiva quanto à maneira de Graciliano Ramos, em *Vidas secas*, nosso objeto de estudo. Ao tomar o pobre como outro enigmático e lidando abertamente com o impasse é que o autor alagoano expande sua visão e, conseqüentemente, sua prosa. Ao anteciparmos essa questão, apoiamo-nos na elucidação de Bueno, que explana:

O que *Vidas secas* faz é, com um pretense não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas seriam plenamente capazes. A solução genial de Graciliano Ramos é a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo. (2001, p. 256)

Ao afirmarmos anteriormente a descentralização promovida pelo Romance do Nordeste está, pois, na alteração do plano físico que sofre a prosa regional, alçada naquele período ao primeiro plano, quanto na concepção intimista e universal que toma esse romance, permitindo que poéticas como a de Graciliano Ramos ganhem sobrevida, e expanda fronteiras, apesar dos limites de identificação.

### **1.3-A ficção de 30 nos Estados Unidos: da desilusão da bonança à luta proletária**

A história dos Estados Unidos entre as décadas de 20 e 30 é uma história de contrastes, da farta prosperidade e do consumismo exacerbado do período pós-primeira guerra à completa derrocada das instituições e a miséria do período da crise econômica de 30. Independente das singularidades de cada período, da energia esfuziante e débil a completa desesperança, o que ficou desse momento da história norte-americana foi um recorte mais negativo que positivo marcado por desilusão, cinismo e incertezas no que antes eram convicções.

A desilusão que se seguiu pós Primeira Guerra Mundial, os tempos de atividade da década de 20, a Grande Depressão e as políticas do *New Deal* foi onde a literatura norte-americana buscou muitos dos seus temas, nessas intempéries acometidas na primeira metade do século 20. Não que a ficção do período entre guerras tenha sido um produto dos acontecimentos públicos, mas é inegável o valor e a força que tais acontecimentos refletiram nesta literatura, sobretudo na década de 30.

Uma literatura que viveu seu período mais fecundo, de espantosa abundância e vitalidade, de uma energia explosiva que viria a ser o traço principal das narrativas da época. Tamanha efervescência provou-se passível a falhas, mas que se manteve em segundo plano frente a “refulgente variedade, em imensa inventividade, numa força incalculável, poderosa o bastante para superar a correção e as sutilezas de estilo”. (TAYLOR, 1966, p. 398)

História e ficção estavam inusitadamente próximas, na literatura norte-americana. A partir do início da Primeira Grande Guerra até a entrada dos Estados Unidos na Segunda, pouquíssimos escritores estavam imunes ao pesadelo da guerra e o sentimento dos contemporâneos era a enorme alienação de uma sociedade ainda sob alguns aspectos idealistas, capaz de certas ilusões.

Após a Primeira Guerra Mundial, a nação norte-americana vivenciou um período de aparente normalidade seja na área política, social e principalmente econômica. A guerra e os anos posteriores a ela transformaram o país de uma nação devedora à credora. Notada especialmente pelo isolacionismo<sup>29</sup> em relação ao resto do mundo, os Estados Unidos trabalhavam arduamente para propagar seu slogan “*american way of life*”, uma imagem que exaltava e, sobretudo, defendia uma sociedade de consumo na qual o consumir era visto como ato maior do direito à cidadania.

Em uma pesquisa do Jornal de Muncie, Indiana, os sociólogos Robert e Helen Lynd alegavam que “a expectativa prioritária dos cidadãos americanos com relação ao seu país não é mais a do cidadão, mas sim a do consumidor” (apud KARNAL, 2007, p. 169). A nação norte-americana até então nunca fora tão materialista e tão completamente marcada pelos interesses de mercado, como afirmava Coolidge “o negócio da América são os negócios”.

O que se segue é uma era de materialismo, cujo pano de fundo é marcado por uma profunda desilusão e cinismo pós Primeira Guerra Mundial. A fachada de excessiva alegria da sociedade americana escondia uma paralisia da vontade do cidadão, uma vazão da realidade.

Pôr toda parte havia uma profunda desconfiança da razão, e os homens, tendo perdido sua fé na razão, deixaram de usar o desacreditado instrumento. Também perderam a fé nos valores que consideravam seguros, e mesmo, como pode parecer,

---

<sup>29</sup> Tal isolacionismo abriu espaço para proliferar as sementes da intolerância, que uma vez plantadas na guerra germinaram frutos nocivos e terríveis, no qual o “o nacionalismo era chauvinista; o isolacionismo assumiu um caráter moral e intelectual, além do político”. O nacionalismo assumiu uma forma virulenta, manifestando-se de maneiras variadas, mas não menos que assustadoras: na hostilidade aos estrangeiros e suas ideias, na deportação de imigrantes, na supressão da inquietação econômica através de leis contra o sindicalismo e o anarquismo, marginalização de movimentos sociais, na proliferação da censura e o fundamentalismo religioso, no repúdio do liberalismo nas artes e na literatura, e atinge seu capítulo mais notório de intolerância pela Ku Klux Klan.

a capacidade de crer na existência de valores. Não havia grandes ideias, apenas uma sofisticada rejeição de ideias; não havia fé, apenas superstições renovadas, mascaradas de fé. Apesar de toda a sua cascadeante energia, a época era antes negativa que afirmativa, incontroversa no repúdio mais débil e não convincente em suas afirmações. Jamais tantos homens conheceram tantos excelentes argumentos para rejeitar o passado; raramente uma geração legou ao futuro tão pouco de permanente e tanto de perturbador. (MORISON, COMMAGER, 1962, p. 114).

Esse estado de espírito evocou aos jovens escritores o desejo de um escapismo, a busca por uma filosofia hedônica, tirando qualquer vontade reformista. Quando muito, ridicularizava a sociedade e mantinha-se o máximo afastado dela. É característico dessa época o êxodo de artista, no começo da década de 20 para Paris. Muito mais que uma passagem para o Velho Mundo, era uma fuga da civilização pós-guerra e um encontro emocional da comunidade artística.

O fim da década de 1910 e o começo da seguinte podem ser considerados o período mais produtivo, no campo literário, da história americana. Esse dinamismo das letras se deve em grande parte ao desenvolvimento de jovens escritores, ao mesmo tempo em que grupos mais antigos continuavam incansavelmente energeticamente criativos. De 1920-1929 os leitores americanos testemunhavam duas ondas de talento justapostas: a década de algumas das melhores obras de Robinson, Frost, Dreiser, Eugene O’Neil e Shewood marcou também o início de obras memoráveis de John dos Passos, Ernest Hemingway, John Dos Passos, William Faulkner, cujos trabalhos ganhariam ainda mais força na década seguinte, ecoando por diferentes gerações.

Os múltiplos pontos de vista propiciaram respostas artísticas de diferentes concepções, formas e de trato quanto à matéria poética. Logo, estabeleceu-se, por parte da crítica, uma cisão, ainda que sutil, entre essas gerações. A primeira geração se distingue de uma segunda, nascida próxima à passagem do século e surgida ao público a partir de 1919-1920. Os artificios dessa geração revelam tanto uma luta estética quanto ideológica, sendo que superficialmente a batalha literária travava-se nas questões de técnica, porém “a luta era profunda e fundamental, descendo às ideias básicas dos autores relativamente à natureza do homem e a natureza da natureza”. (TAYLOR, 1966, p. 309)

No quesito estético, Walter Taylor esclarece que os autores tendiam a se afastar dos padrões receptivos e métricos do século XIX, em busca de novas formas engendradas semelhantes ao pensamento tortuoso da época. Não havia um acordo estabelecido para esse novo estilo, mas o intuito básico era uma abordagem resoluta da realidade, que a criação de

novas formas literárias pudesse transmitir uma nova interpretação da vida, até então ignorado pela nobre literatura.

Tematicamente, a exigência prioritária era a representação de uma realidade grosseira, do ceticismo tangente aos dogmas morais e religiosos, do apetite pela experiência livre e responsável. Foi um período de radicalismo representado principalmente pela vertente naturalista incorporado pela literatura norte-americana. Não que este naturalismo invocasse o objetivismo (naturalismo objetivo) peculiar do método de Zola, cujo declínio era anunciado. Na verdade, a maioria dos escritores americanos ligados ao naturalismo tendeu ao subjetivismo, apreendendo em suas obras os impulsos obscuros e as facetas relativas da psicologia.

A revolta naturalista, ao menos para o público leitor, deu certo; escritores que trabalharam arduamente na persuasão do leitor para novas ideias conseguiram se colocar nas boas graças do público como também de editores. Contudo, o naturalismo nunca se tornou uma figura dominante no campo das letras americanas. Ganhou a contraparte com os Novos Críticos, mais preocupados em decodificar a linguagem da poesia ao significado do homem.

Todo esse radicalismo, entretanto, não ganhou necessariamente uma relevância literária. Para Taylor, uma boa parte das obras produzidas no início do século XX está a par de todo o radicalismo:

Nessas obras, embora inadvertidamente afetadas pela revolta naturalista, o conceito de natureza humana é essencialmente o mesmo da tradição clássica cristã. Em virtude de assumirem tão continuamente a singular e distintiva humanidade da raça humana, devem ser enquadrados, mais adequadamente como humanistas. Em virtude ainda, de em meio à sua própria frescura e novidade preservarem o ponto de vista tradicional do homem, eles podem, com propriedade, ser rotulados de conservadores. Na poesia, a tradição humanista e conservadora conquistou sua expressão mais elevada na obra de Robert Frost e Edwin Arlington Robinson; na ficção, através da de Willa Cather e Edith Warton. As conquistas desses quatro escritores constituem uma parte substancial das conquistas efetuadas pela literatura norte-americana no início do século XX. (TAYLOR, 1966, p. 311)

O autor ainda acrescenta que a iniciativa e os êxitos mais imediatos nessa luta permaneceram com os autores cujo radicalismo representava organicamente uma parte de sua aceitação da visão do mundo naturalista- Dreiser e Sherwood Anderson, Henry Louis Mencken e Sinclair Lewis, assim como Eugene O’Neil.

Ao passo que Willard Thorp aponta que, já na década de 20, havia uma faísca de preocupação com os problemas sociais, ainda que encobertos por uma camada do insaciável desejo jovial de escape:

Os nomes importantes- Elinor Wylie, Carl Van Vechten, James Branch Cabell, Willa Cather, F. Scott Fitzgerald, Sinclair Lewis, Conrad Aiken e Ernest Hemingway sugerem uma retirada para a Europa, ou a juventude ardente ou Freud: uma nostalgia do passado americano ou sátira ligeira do presente. Segundo a tradição, a resposta nos romancistas para o materialismo daquela década foi uma procura de mais gim e sexo. No entanto, ao relermos esses romances hoje, observa-se o desprezo pela Harding-Coolidge. Havia uma urgência profética no que escreviam e, por vezes, uma raiva real. E a maior parte ocupava-se da casta e da classe. (THORP, 1965, p. 126)

Otto Maria Carpeaux (1937) assinala que dentre o maior nome desse estilo, o qual define por um neonaturalismo norte-americano, é Theodore Dreiser, que teria servido de forte influência ao neonaturalismo hispano-americano, dentre eles jovens escritores mexicanos, peruanos e equatorianos. O fato é que é perceptível a existência de uma primeira geração ou primeiro momento de uma mudança de tendências literárias advindas do próprio movimento da história americana no início do século XX, e tal acontecimento tornou-se fundamental, dentre inúmeros motivos, destacamos dois: a liberdade conquistada pelos mais antigos seja na linguagem ou no tema, fez com que a segunda geração agisse sob um conceito de naturalismo do homem, sub-racional, emotivo, intempestivo e instintivo, afastando-se do antigo conceito de homem racional, ético e espiritual. Os autores herdaram tal tema, seja pela aceitação ou rejeição:

A natureza do homem natural tornou-se uma espécie de tema genérico. Sua busca de valores se transformou em pesquisa de quês interesses e recompensas estavam disponíveis para o homem natural na idade da máquina e do estado corporativista. No embate de ideias que sublinha a literatura das décadas entre as duas guerras mundiais, a iniciativa permaneceu, em resumo, com o naturalismo. Com a concepção do mundo provida pelo naturalismo, ele não podia deixar de manter contato, e esta compulsão atuava tanto no caso de ele aceitar o quadro do homem pintado pelo naturalismo, ou de rejeitá-lo. (TAYLOR, 1966, p.397)

O segundo motivo é que foram os romancistas os descobridores da consciência de classes nos Estados Unidos. Autores como Frank Norris, Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, Willa Cather, trouxeram em sua prosa, as diferenças de classe, e as utilizaram anos antes dos sociólogos começarem a investigar. Grandes romances que viriam a seguir só foram possíveis pelo inestimável esforço e sensibilidade dos antigos em representar uma sociedade em mudança.

O período que se segue a uma guerra brutal não pode deixar de produzir uma literatura belicosa e enérgica. O gênero se manifestou com força nos Estados Unidos, fortalecendo a prosa de homens que saíam de duas guerras e assistiam ao confronto de ideologias. No intervalo entre as duas grandes guerras, a nação norte-americana ainda teve que lidar com a Crise de 1929, episódio que abalou definitivamente as certezas de todas as estruturas do país.

A literatura do período não se esquivou em travar uma verdadeira batalha para registrar todas as mazelas provenientes da Era da Depressão, usando armas literárias e ideológicas, seja para comporem sua visão sobre o caos que se instalara, ou para uma tentativa de reparo<sup>30</sup> desse cenário. Assim, o que se viu na década de 30 na literatura norte-americana foi um número considerável de autores no debate das causas sociais, englobando-as em suas obras, ao mesmo tempo em que definiam suas posições.

Prestes a sair da maior crise econômica que jamais conhecera os Estados Unidos não estavam certos do completo restabelecimento do capitalismo, as chances pareciam remotas principalmente no horizonte dos escritores que manifestavam uma guinada aos ideais da Esquerda<sup>31</sup>. Por sua vez, a condenação de injustiças acompanhou o apreço pelo socialismo, que ganha como principal aliado a literatura como veículo de propagação de suas ideias. Foi justamente no campo literário que a propaganda socialista conseguiu estender sua voz, tornando-a acessível ao grande público.

Willard Thorp acentua que prosa e poesia denunciavam os abusos do capitalismo com fervura e, às vezes, com o sensacionalismo que a situação permitia. Destaca entre primeiros escritores que se engajaram nessa proposta, Jack London, Frank Norris e Upton Sinclair, membros destacados do Partido Socialista Americano. Este último é o primeiro representante das denúncias de exploração nos Estados Unidos na literatura, com seu *The jungle*, lançado em 1906, seguido de *The octopus*, de Frank Norris.

O fato interessante que Thorp destaca é que, apesar da aderência cada vez mais significativa ao Partido Socialista durante as duas primeiras décadas do século, de 9.600 a 900.000 no seu auge, pouquíssimos foram os romances e novelas que pensaram em termos de luta de classes e disparidades econômicas, ao todo, apenas quarenta e nove. Tal deflagração entre interesse público e pouca produção no campo literário parte de três conjecturas propostas pelo crítico: a primeira decreta que a permanência desse tema entraria em

---

<sup>30</sup> Conforme o economista Joseph Schumpeter declarou, o pânico "Desmoralizou completamente todas as classes... A estrutura psíquica da sociedade, que até então resistira bem, estava, por fim, dando de si. Ninguém, naquela época, revia outra coisa senão o revés continuado, e todos estavam resolvidos a não tolerar por mais tempo". (*apud* LEUCHTENBURG, 1973, p.307)

<sup>31</sup> A eleição, em 1932, do presidente Franklin Delano Roosevelt marca a promessa do democrata em restaurar a confiança na economia e na sociedade. Acima de tudo, Roosevelt reconhecia que o apoio estatal era de importância primária para salvar o sistema econômico e apaziguar os conflitos sociais que estavam em ebulição na época. Seu projeto intitulado *New Deal* assinala, sobretudo, uma guinada de esquerda<sup>31</sup> na agenda norte-americana.

significativa colisão ao mito americano da sociedade igualitária, que ainda padecia dessa ilusão.

O segundo pressuposto seria a influência do naturalismo, colocando forças autônomas agindo misteriosamente dentro da sociedade e das vidas individuais, eximindo qualquer ação de esforços humanos. Por último, o crítico argumenta que os romancistas do começo de 1900, “embora lidassem com toda a sorte de abusos nos negócios e nas indústrias, e plasmassem seus vilões na oligarquia rica, não eram radicais e sim reformadores” (THORP, 1965 p. 128). Para eles, a resposta para os males sociais ainda não era vista em um espectro de revolução, mas sim numa legislação que evitasse a repetição de crimes.

É somente após o colapso financeiro da década de 30, que os escritores passaram a adotar posições radicais ao pensar sobre a consciência de classe nos Estados Unidos. A agenda do governo de Roosevelt é uma consequência natural da cultura de protesto da década de 30, no cenário de recessão, momento este em que a voz dos “de baixo” foi ouvida. A década de 30, também chamada de “década vermelha” marca os esforços de trabalhadores rurais e urbanos, pequenos proprietários, sindicalistas e partidos comunistas por uma agenda verdadeiramente reformista, aliado à crescente adesão de intelectuais de esquerda no país, assim como na América Latina e Europa, o que ocasionou o crescimento de uma profunda confiança na classe trabalhadora e, por extensão, de grande parte da sociedade-americana. Os Estados Unidos não lidou com uma intensa animosidade entre classes no período da depressão e nem estavam cindidos por divisões internas (políticas e sociais) como a de outros países<sup>32</sup>. E aqui entra se possível, o maior êxito, entre tantos infortúnios, de todo esse período da história americana da década de 30: notaram os observadores europeus que os Estados Unidos adquiriram pela primeira vez em sua história um sentido verdadeiro de Estado.

Todo o movimento de ascensão da classe trabalhadora, juntamente com as políticas do *New Deal* de Roosevelt, incentivou o desenvolvimento das instituições de um Estado do século XX. Faz-se nota também o impacto que a crise econômica e o novo cenário político tiveram na indústria cultural, exercendo seus reflexos em diferentes áreas artísticas. O tema da miséria, da vida dos desempregados e trabalhadores rurais ganhou vozes debatedoras e reflexivas entre jornalistas, escritores, artistas e cineastas explorados incansavelmente.

---

<sup>32</sup> Como exemplo mais evidente ao nosso estudo, o Brasil, marcado por levantes civis no período ditatorial da Era Vargas, dentre eles a Revolução Paulista de 1932, o ataque dos comunistas dos quarteis do Rio em 1935, e o levante dos integralistas facistas.

Surpreendentemente, órgãos governamentais ofereciam oportunidades e apoio aos intelectuais mais politizados.

Surge fortemente a tendência do denominado “romance proletário americano”, ou ainda, a “novela da depressão”, criada para se adaptar ao estado de espírito da época. Não era apenas em seus textos que os autores davam vazão à problemática das causas sociais, pelo contrário, a iniciativa ganha contornos de um movimento com o apoio da revista *The liberator*, ponto de encontro para simpatizantes e comunistas confessos, cujas colaborações foram determinantes para a revelação do caráter subornável do capitalismo do pós-guerra, mas, sobretudo, na realização do Primeiro Congresso de Escritores Americanos, realizado em 1935<sup>33</sup>.

A realização do congresso provou-se um acerto. Primeiramente, por pavimentar um espaço de realização na prosa de ficção americana com um sentido revolucionário e, paralelo a essa oportunidade, na discussão legítima com que os escritores se depararam: a saber, se a única literatura possível numa sociedade revolucionária seria a literatura proletária.

Por estabelecer esse debate em um período de tamanha convulsão no cenário norte-americano, esse movimento já deixou um legado. Mas, como observa Thorp, algo de novo fora atribuído ao romance americano a partir dele; o reconhecimento do fracasso do sistema econômico e o significado desse fracasso para homens e mulheres. Isso se deve muito em consideração ao valor de documento histórico conferido as novelas proletárias. Os leitores que se voltaram aos novos ficcionistas estavam juntamente com eles unidos menos pelo estilo e mais pelo conteúdo de suas obras.

No texto “Violência e retórica na década de 1930”, Frederick Hoffman disserta que, independente do talento em diversos graus de qualidade, “naquela década um romance poderia ser louvado por causa da sinceridade do autor e pela natureza problemática de sua origem, e tal julgamento podia bem abstrair outros aspectos da obra” (1951, p. 146). Eram romances pautados predominantemente na ação. No que concerne aos personagens, o desenvolvimento intelectual deles era simples e ideologicamente determinado.

---

<sup>33</sup> O congresso foi convocado por 69 autores, dentre eles nomes reconhecidos como Caldwell, Theodore Dreiser, Robert Wright, John dos Passos, James Ferrel, estando presentes 216 escritores de 26 estados e 150 convidados de outros países.

Certos romances abriam mão do caráter literário e era somente documentação, seja porque muito dessa ficção derivou do jornalismo, ou pela necessidade de um realismo de caráter documental. No que concernem aos preceitos estéticos, Hoffman julga:

O romance proletário tirou grandes partidos dos progressos no campo do estilo de ficção feitos na década anterior. Desde o nascimento, a origem e aprendizado o romancista era inclinado a adotar uma versão modificada da simplicidade de Hemingway; poucas vezes essa simplicidade vai além do nível de reportagem; não havia necessidade de refinamento de estilo uma vez que o objetivo intelectual a cujo serviço estava o estilo já decidido havia muito tempo. (HOFFMAN, 1951, p. 148)

Surgia assim, dentro dos grupos de romancistas proletários, fórmulas repetidas *ad nauseam*, como as novelas da vida nas fábricas, as novelas da greve, os romances da rua. Em geral, eram romances/documentários que expunham fatos como o desemprego, o êxodo rural, o desemprego e a pobreza de um momento histórico específico, a Era da Depressão. Logo passara o momento, tais narrativas foram preteridas.

Embora a alcunha de obra de arte não fosse considerada quando falamos do romance proletário de 1930, Thorp ressalta que foi justamente nessa década que três novelas de tendências esquerdistas sobrepujaram quaisquer outros gêneros produzidos naqueles anos. São elas: *The big money*<sup>34</sup> (1936), de John dos Passos, *The grapes of wrath* (1939), de John Steinbeck e *For when the bell tools* (1940) de Ernest Hemingway, sendo os dois últimos agraciados pelo Nobel de Literatura, respectivamente, em 1962 e 1954. Por sua vez, Hoffman discorre que entre os três romancistas da esquerda cuja obra os ergue acima da estagnação dos romances de fórmula estão novamente os nomes de John dos Passos, Steinbeck e James T. Farrell.

Gostos e discordâncias à parte da crítica, esses nomes se elevam pela consciência crítica que estabelece em sua obra acerca do equilíbrio perfeito na forma e conteúdo. Como John dos Passos, talvez o maior nome desse movimento da ficção americana, autor da Trilogia E.U. A - *The forty-second parallel* (1930), *Nineteen-nineteen* (1932), *Big money* (1936). Nos aspectos estilísticos de sua obra, introduziu diversos modelos estruturais novas ao absorver técnicas do jornal e do cinema, *camera eye*, com a variação do foco narrativo, múltiplos registros, slogan, minibiografias. Ainda estendeu o alcance físico e social do seu ambiente e reduziu a importância do personagem, pois:

Abandona a derrota do individualismo no mundo moderno, centrando na figura do jovem deslocado, e perfaz um documento alentado da sociedade americana do século XX, uma sociedade condenada, preparando impulsiva e repetidamente sua

<sup>34</sup> Na tradução brasileira, respectivamente, *Dinheiro Graúdo*, *As vinhas da ira* e *Por que os sinos dobram*.

sentença sombria. Dos Passos abandona sua primitiva ideia de uma vítima isolada e voltara-se para a tarefa abrangente de documentar tanto o agente quanto a vítima das tendências econômicas e sociais dos Estados Unidos. (HOFFMAN, 1951, p.152-153)

Ao passo que John Steinbeck, em obras como *Of Mice and Men*<sup>35</sup> (1937) e *The grapes of wrath*, revelam um vigoroso painel das precárias condições de trabalho agrícola dos trabalhadores rurais da Califórnia. As narrativas de Steinbeck e Dos Passos se aproximam no retrato cheio de rancor aos:

Exploradores e destruidores que tomaram os Estados Unidos uma terra gasta e privaram o povo de sua herança. Para Dos Passos, os destruidores são os peritos em eficiência que tratam os homens como se fossem máquinas, os especuladores e os ricos que só vive para consumir. Para Steinbeck os destruidores são os bancos impessoais, que lidam com hipotecas e as vidas humanas, a associação dos fazendeiros e as fábricas de conservas. A maldita aliança que os unem mantém os salários baixos e eleva os preços. O fim poderia ser a escravidão. (THORP, 1965, p.140 )

A ficção norte-americana de 30 projeta-se como extensão da nova realidade do país pós-Depressão. A literatura atua conjuntamente como projeto ao objetivar um romance abertamente de caráter coletivo. Esse “romance coletivo” era o tipo de ficção que os escritores deviam produzir, mostrando como os homens são formados pela sociedade em que vivem. Em tais romances, “a sociedade devia ser representada como muito importante; como heroína, se já tivesse ocorrido a revolução; e no caso de uma sociedade burguesa decadente, como o vilão.” (THORP, p. 150). A obra de Dos Passos, por mérito próprio, é um exemplo desse esforço no qual a mudança sai do ponto de vista do herói e vai para a sociedade, mirando a tomada de consciência quanto à miséria e a injustiça.

Galvão (2000), ao abordar esse período da prosa americana, discorre que a literatura empenhada na denúncia social, antiacadêmica aproximou tanto o público da época quanto exerceu influência na Europa e na América Latina, lugares onde também germinavam narrativas semelhantes. Voltando-se ao Brasil, disserta que esse caráter social do romance americano “avulta como uma sombra ao nosso romance de 30”. E considera que, a partir dessa prosa, foi a primeira vez que a cultura norte-americana se sobrepôs como influência em nosso país, por compartilhar de uma mesma sintonia que dos nossos autores brasileiros. Os romancistas norte-americanos produziram uma literatura mais fácil de se adentrar se comparada com as vanguardas europeias, sintonizando-se com o leitor à época na retratação das misérias e das injustiças, e na reivindicação de reformas “que minorassem os

---

<sup>35</sup> Na tradução brasileira, *Homens e ratos*. Tradução de Érico Veríssimo, Editora Globo, 1940.

sofrimentos dos pobres e oprimidos, acusando ricos e poderosos das condições iníquas da sociedade.

#### **1.4- Entre o arcaico e o moderno: a renascença literária do Sul dos Estados Unidos**

Discorrendo ainda sobre o romance social norte-americano, Walnice Galvão atenta à injustiça em deixar de lado um nome tão importante quanto seus contemporâneos, mas que se manteve afastado em sua terra natal. O autor em questão tratava-se de William Faulkner, cuja prosa integra ao romance americano a “sofisticação dos achados” absorvendo do experimentalismo europeu a faceta da prosa moderna, do qual também fazem parte, em língua inglesa, Henry James, James Joyce e Virginia Woolf. Ademais, a autora acrescenta que Faulkner parece sofrer do mal daquelas figuras muito grandes, que não cabe adequadamente em nenhuma posição.

Sua impressão não é toda equivocada, e há muitos acertos nela. Principalmente, porque Faulkner sempre se manteve à penumbra, impenetrável. Ele, em primeiro lugar, nunca chegou a participar de nenhum movimento literário, mantendo-se afastado de qualquer ciclo de escritores, não se voltou à tradição sulista do pseudo-romantismo, e nem para a prática de tratar a economia sulista em termos do romance de viés esquerdista. Manteve-se impassível às atividades literárias de Richmond, Charleston e Nashville. Grupos estes que trabalharam arduamente para promover o renascimento das letras em solo sulista.

Em entrevista concedida a Rubens Scavone, por ocasião do Congresso Internacional de Escritores realizado em São Paulo, no ano de 1954, o próprio Faulkner atesta esse distanciamento da intelectualidade vigente “Não nego, sempre fui solitário, nunca me liguei, a grupos, jamais participei das chamadas rodas literárias. Nem no começo, em Nova Orleans, quando fui muito estimulado por Sherwood Anderson” (SCAVONE, 1984, p. 20). A mística que se forma ao redor do escritor sulino é a de um sujeito rústico, que gosta de caçar, beber uísque e contar histórias, figura essa longe de ser um homem das letras “Não sou um intelectual, apenas um escritor, coisa bem diferente” (p. 17).

Em segundo lugar, a própria impenetrabilidade inicial que se tem ao nos depararmos com seu romance dificultou a constituição de um público, vindo a ocupar espaço e reconhecimento aproximadamente aos 50 anos de idade.

Se tudo o que compõem a obra de Faulkner aparece gradualmente, a certeza que se manifesta é sua obsessão pelo Sul, em especial a região do Mississippi, o meio em que conheceu melhor, o canto de terra em que nasceu, onde estabeleceu sua ficção e que guardara a herança da tradição sulista e de seus antepassados. Habitou seus livros com os mais diversos tipos de gente ali encontrados: os aristocratas falidos, com os negros ali arraigados e com as figuras do *white-trash*, os pobres brancos quase animalizados pela pobreza da região. Faulkner amou intensamente esse Sul e é por esse sentimento temeu que aquilo fosse destruído perante a ignorância dos servos nativos e da cobiça de comerciantes e proprietários de terra. Logo, considera que “apenas escrever sobre as boas qualidades de nada faria modificar as más. Ele tinha de irritar ou envergonhar as pessoas o suficiente para fazê-las quererem redimir o mal” ( p. 263).

Esse mal, em questão, foi a escravidão. De forma sucinta, a teoria de Faulkner sobre o Sul, vê esse território como uma terra condenada. Nela, os homens que colonizaram o Sul, pertenciam a duas espécies, os aristocratas como os Sartorises e os homens novos, do tipo da família Stupen, cujas ambições eram semelhantes. Ao se apoderarem da terra dos índios e fazerem-na florescer, amos utilizaram o instrumento da escravidão. Assim, herdaram esse mal, e com ele veio a praga sobre a terra. A Guerra Civil Americana começou a cumprir seu destino.

Se Faulkner excede os limites de categorização, a origem é clara, ela parte do solo sulino. Aliás, todos os grandes ficcionistas que permaneceram em casa viveram no Sul, região das mais distintas características do que qualquer outra na nação norte-americana, de uma identidade única no país:

A região onde Faulkner viveu ocupa um lugar distintivo na história da América. Marcadamente rural agrária, e economicamente dependente da escravatura enquanto “instituição peculiar”, a geografia humana sulista venerava o passado e a história. As feridas profundas provocadas pela Guerra da Secessão e pela Reconstrução tutelada pelo Norte deixaram atrás de si um rasto de violência, de nostalgia, o sentimento de um paraíso perdido algures numa ancestralidade irrecuperável. A escrita do Sul é sempre expressão desse sentido de perda, de um conflito entre contingência e confronto, a história e o homem, o objectivo e o subjectivo, imanente a cada instante da existência. A realidade sulista assume os contornos de uma civilização em ruína física e mental, cuja principal característica é precisamente a vastidão imensa da sua tragédia, perante o desmoronamento inapelável de uma harmonia antiga que, dada a

impossibilidade do seu retorno, apenasse passa a vislumbrar através da evocação imaginativa de mitos e lendas do passado. (AZEVEDO, 2004, p. 73)

O termo “Dixie”<sup>36</sup> tornou-se um sinônimo de um estado de espírito, pautado pela culpa e pela tragédia da experiência humana como não se encontra em nenhum outro setor espiritual americano. Sentimentos estes que guiam o romance sulino a uma linha temporal, de antes e depois da Guerra Civil Americana.

Os Estados do Sul começaram a aparecer na literatura desde os primórdios do romance histórico. Taylor (1856), em *História das Letras Americanas* discorre que em 1860, os traços da civilização sulista - limitados por fatores históricos, econômicos - estavam devidamente bem delineadas, recebendo assim certa dose de expressão literária. A literatura sulista recebia influências sociais bem distintas: a da aristocracia costeira, marcada pela dependência do trabalho escravo, e por sua elite que apreciava o decoro do século XVIII, marcada por uma imaginação romântica que cobria os fatos históricos através do romantismo e do gosto pelo pitoresco. E pelo grupo formado pela democracia do interior, sociedade essa caracterizada pela mão-de-obra livre, não assimilada completamente aos sistemas das fazendas. Uma sociedade marcada tanto pela resistência quanto pela rudeza de sua gente. Representava uma classe de trabalhadores rurais, embora nas camadas ainda mais baixas houvesse um grupo de pobres brancos, semelhantes a tipos grotescos de sertanejo. Considerados muitas vezes artistas da blasfêmia, criavam um humor amplo, rude, baseado em mentiras grotescas e exagero, e a despeito dessa gente nunca ter demonstrado uma literatura, o interior do Sul ficou registrado por escritores que eram familiarizados com esses tipos, mas afastados no que concerne ao ambiente e à educação.

Foi somente quando a região aboliu a escravidão que o *Old South* transformou-se em objeto de interesse, ao pintar um quadro da derrocada de Sul de hábito cavalheiros, passado escravocrata e de regalias tradicionais. Quando toda essa antiga realidade é sepultada, as figuras características que antes habitavam essa região ganharam um interesse e um retrato curioso sobre esse passado. Assim, os autores trataram de sublinhar a cor local, concentrando-se no excêntrico e na idealização do passado. Muito longe do retrato daquelas que passariam a fazer parte das obras de William Faulkner, Thomas Wolfe e Erskine Caldwell.

---

<sup>36</sup> Apelido da Região Sul dos Estados Unidos, compreendendo os estados do Texas, Arkansas, Louisiana, Mississippi, Tennessee, Alabama, Carolina do Sul, Carolina do Norte, Geórgia e Flórida. O seu nome é muito relacionado a história, pois se refere a 11 estados que representavam o Sul histórico dos Estados Unidos.

Como observa Azevedo (2004) sobre a tradição do romance sulino do pós Guerra consolidou-se a tendência elegíaca como contraponto a tentativa de consolidação do Novo Sul. O mito do Velho Sul, anterior à guerra, “não assenta em origens caucionáveis pela história, mas sim numa anterioridade que foi hiperbolizada pelo presente na recomposição de um tempo já exaurido” (p. 74). Tal mito, defende o crítico, não passa de um simulacro, de uma imitação inexistente baseada num conceito retórico do modo de ser sulista.

Já Carolina Nabuco, no seu ensaio “Os Estados Unidos à luz de sua literatura”, discorre que a:

Prosa girava em torno dos senhores de escravos do Sul. Nem todos eram ricos donos de terra ou escravos. Porém, formavam uma aristocracia segundo os moldes clássicos, baseada em terras herdadas e castas bem definidas[...] Ficção explorava a figura do senhor moço, *Old Colonel* (bigodes grandes, ditatorial em seus domínios, mas galante perto a uma senhora), além da filha de casa (figura romântica) tratada como princesa, e a mãe deixada à sombra da moça. Apareciam também a preta velha – *Mammy* – e o moleque atrevido e engraçado admitido à intimidade do moço. (NABUCO, 1967,p. 68)

Ao passo que Hulman é implacável ao expor que a região se tornou refém de seu passado, atribuindo a ele “um sentimentalismo que o tornou um material para romances vazios, espécie de Disneylândia antisséptica, habitada por figuras fantásticas”<sup>37</sup>, desconsiderando grande parte das mudanças sociais ocorridas na sua região. Thorp (1965) observa que tal atitude promoveu uma lacuna bibliográfica, que a literatura poderia preencher sobre essa época, como a respeito da aristocracia rural e o desenvolvimento da classe comercial, e o efeito da migração para as cidades, e o aparecimento do capital do norte.

Foram nas vozes de Ellen Glasgow e James Branch Cabell, ambos da Virginia, que a visão sentimentalista do Sul começou a ruir. Os dois autores foram importantes ao definirem o modelo da ficção sulina do século XX que viria a ser seguido por seus sucessores de talento. Glasgow por tratar com ironia e realismo o mito sentimental de sua região, enxergando as peculiaridades históricas dela sob uma óptica de fábula trágica. Já Cabell utilizou de seu cinismo mordaz em face de uma tradição da qual ele poderia rir sem deixar de amá-la.

A partir do “movimento realista de 30” que tomou os rumos da ficção norte-americana, nas vozes de escritores como Dos Passos, Sinclair Lewis, Hemingway, o Sul também reagiu aos mesmos impulsos de protesto contra o seu ambiente, buscando uma representação do mundo mediante a imagem espelhada de sua região. Em comum com o resto da América, notava-se a partilha da desconfiança e do desconforto da modernização do país,

<sup>37</sup> HULMAN, C. Hugh “O romance sulino”, 1963.

de uma civilização industrial e urbana e longe daqueles valores consagrados que se cristalizaram num nicho de resistência às mudanças. O renascimento literário que tomou o país também ganhou vozes críticas no Sul.

Thorp toma a renascença da literatura do Sul como a mais contínua e extensa dessas manifestações literárias nos Estados Unidos. Tal afirmação se dá pelo projeto dos escritores do Sul de estabelecer pela primeira vez a profissão das letras nessa região, uma vez que nessa sociedade hierárquica do Velho Sul não havia espaço para escritores e artistas integralmente. Faz-se notar também que o ingresso às universidades dessa geração formada após a recuperação da Guerra, no qual seu encontro promovera debates, discussões e ideais a respeito da “necessidade de tornar a arte de escrever uma ocupação respeitável em sua região” (THORP, 1965, p. 237). Atuavam, assim, no desejo intenso de revitalizar a prosa do Sul longe do que julgavam de “sentimento adocicado dos romances sulinos”.

Destacam-se dentre os grupos mais notáveis formados “Os fugitivos de Nashville”, que representou um dos movimentos de maior influência na história literária americana, formado por volta de 1920, na Vanderbilt University em Nashville, Tennessee. Outro ponto que colocava o renascimento literário do Sul em destaque na prosa de 30 era a fonte inesgotável de recursos que esses romancistas possuíam, com todos os dilemas econômicos e sociais dessa região, além do peso do passado e das gerações anteriores que os circundava. Uma vez que os autores se deparavam com o problema do passado da região a dúvida que surgia era qual abordagem assumir: deveriam regressar a vida naqueles anos perdidos, ou o repúdio a todo aquele período era a solução? Essa tensão permeou todo o trabalho dos escritores sulistas pós Guerra Civil Americana, e com esses não seria diferente.

Hulman observa que os obstáculos postos a esse grupo se agravaram quando a revolta sulina contra a atualidade americana partiu em defesa a uma organização agrária. Enquanto:

O escritor do centro-oeste de acordo com as suas tradições apelava para a reforma social e se empenhava por uma espécie de visão utópica de futuro, mas o seu primo sulino, limitado pelo passado, olhava para trás em busca de respostas. Os do centro-oeste foram para o leste e de Greenwich Village e New Haven censuraram as falas do centro-oeste. Os do leste foram para Paris e Roma e ali trabalharam as suas formas de arte. Os sulinos, em grande parte, ficaram em casa e trataram de corrigir ao invés de obstruir suas heranças. (1963, p.122 )

Como grande parte desses escritores discordou dos entusiastas que estavam levando o Sul ao estilo industrial padronizado e estando a sofrer ataques insultuosos da parte do Norte, a melhor defesa era contar toda a verdade sobre essa região de quem tinham profunda afeição,

mas reconheciam seus defeitos. Ao expressar sua revolta contra o mundo moderno, tais escritores voltam ao passado, local cuja tradição e disciplina se preservam, em que o homem tenha dignidade, e a história seja um registro desse objetivo. Assim, os escritores buscaram no passado um modelo que apreendessem o significado evolutivo de amplos setores da história, unindo um sentimento de tragédia com a ironia da comédia.

Com esse objetivo, a ficção do sul, na década de 30, alcançou um nível de distinção, no qual dois grupos se sobressaíram. O primeiro grupo tendia ao romance escrito com preocupação documentária, focando-se nas condições políticas e econômicas do Sul. Enquanto o segundo apelava para um interesse da região, com suas peculiaridades regionais, que, num amplo contexto, nas melhores realizações, tendiam a conceitos morais universais. Erskine Caldwell, Katherine Anne Porter, Eudora Welty, T.S Stridling, Thomas Wolfe, Robert Penn Warren e William Faulkner são grandes nomes desses dois grupos.

Nessa incursão literária aos antepassados faulknerianos, Carlos Azevedo constata:

Para além disso, não podemos perder de vista que Faulkner era um sulista oriundo do norte do Mississippi, proveniente de um contexto rural avesso à modernização e ao desmoronamento do edifício conceptual vitoriano que sustentava dicotomias morais, bem como a tendência para apreender o mundo em termos binários. Ao longo de um caminho de escrita trabalhoso e árduo, Faulkner reiterou profissões de fé em princípios tradicionais entretanto tornados controversos, como os da virtude, da honra ou da cortesia. Mas a sua extrema sensibilidade e agudeza de percepção conduziram a um encontro com a prática dos modernistas literários que também quis fazer sua. A superação possível desta ambivalência seria alcançada através da activação de uma paisagem modernisticamente mítica e fundadora para a sua ficção, aquilo que o escritor consideraria o seu cosmos privado. (2004, p. 77)

Faulkner, em nenhum momento, perde de vista o distanciamento crítico em relação à entidade do Sul, mesmo quando ele a leva camuflada no devir histórico de sua estrutura cultural e social. Com seu traço modernista, ele ainda manterá a fidelidade de tempos anteriores, resgatando a riqueza de um vasto acervo histórico-literário. Azevedo aponta uma contradição na sua condição de escritor sulista, alegando que o autor contraria o lugar de escritor sulista ao “Faulkner minorizará o lugar, que não o tempo, enquanto determinante caracterizadora das suas personagens, resguardando-se por trás da intenção de não eleger o Sul mas sim pulsões suscetíveis de um alargamento universalizante – a condição humana – como objeto cimeiro de sua escrita.”<sup>38</sup>

O condado de Yoknapatawpha de Faulkner, zona que se fundirá o místico ao passado colonial numa superação do tempo e do caos, admitirá a coexistência de opostos em conflito,

---

<sup>38</sup> Ibidem, p. 73.

a tradição e o novo, o passado e o presente, o eu e o outro. As alegações de Azevedo dão margem a ambiguidade característica de Faulkner que, pendula entre o ímpeto modernista e tradição vitoriana. Ao desafiar os circuitos artísticos e literários da época, especialmente os escritores que se estabeleceram longe do Mississipi, Faulkner não deixam de “ostentar na sua condição de sulista, a sua diferença”. Nesse oscilar de escritor modernista e regional, a obra de Faulkner nos parece que destaca perante a maioria de seus contemporâneos se impõe não apenas por sua visão do Sul, mas também por sua profunda preocupação com a forma.

Hoffman discorre que cada romance de Faulkner trouxe uma contribuição particular à história da forma literária. Para o crítico, o autor “Não faz somente contar uma história; e nem se interessa como insistiam muitos críticos, somente em explorar o horror, a vulgaridade e a obscenidade associada com a decadência do Sul. Acima de tudo, ele está preocupado como problema de definir as responsabilidades morais de seu mundo”. (HOFFMAN, 1951, p. 176)

Logo, Faulkner vê a forma como meio essencial para o seu intento. Suas experiências com o ponto de vista não é apenas em destacar seu virtuosismo. Em romances como *O som e a fúria* e em *Enquanto agonizo*, nosso objeto de estudo, ambos utilizam a técnica do monólogo interior, de modo que os acontecimentos e revelações aparecem integralmente à narrativa “O valor de ambos só é percebido tardiamente, quando, em plena maturidade da onisciência de Faulkner, a narrativa termina objetivamente”<sup>39</sup>. Assim como a percepção do tempo construída nas narrativas é estritamente ligada com o complexo moral e psicológico de seus personagens.

Chegando ao término da discussão sobre o romance sulino, citamos Hulman e sua perspectiva quanto ao mérito dessa nova ficção:

O ficcionista sulino encara o homem como uma fuga trágica melhor do que uma vítima mecânica e relaciona o seu significado com uma estrutura ampla de fato e história. Wolfe, Faulkner e Warren criaram a seu modo uma espécie de ficção com os materiais de sua região e seu passado que contrabalança o ponto de vista acerca do homem que o naturalismo e o realismo professavam em nossa época. (1963, p.131)

Ao expor essa figura trágica do homem do Sul no curso mais amplo do tempo e da história, os escritores sulinos convergem com outros autores da revolucionária ficção norte-americana de 30. Ambos foram capazes de explorar uma experiência humana distante da

---

<sup>39</sup> Ibidem, p. 176

imagem da América idealista, “que se vangloriava com a imagem de uma nação jovem, e tornara-se tão prosaica quanto à dos países do Velho Mundo”<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Leuchtemberg, 1973, p.306

## Capítulo 2

### Do Sertão Nordestino ao Condado de Yoknapatawpha

#### **2.1- A edificação de dois cosmos: da arquitetura social**

Na estadia de trabalho na fazenda, Fabiano tenciona correr mundo, ver terras, conhecer gente importante, ter o domínio das palavras, se expressar apropriadamente e assim obter um pouco de justiça perante os que o subjagam. Sua parceira sinha Vitória almeja uma cama de couro para descansar e melhores condições de trabalho. Juntos, vislumbram um futuro em que possam ter um pedaço de terra para trabalhar ao mesmo tempo em que planejam enviar seus filhos à escola para que não virem vaqueiros. As crianças se contentam com pouco, o menino mais novo projeta sua admiração na figura do pai, sonhando um dia tornar-se um vaqueiro como a figura paterna, enquanto o menino mais novo encanta-se com a palavra inferno e almeja seu significado. Já Baleia, saboreia nos seus sonhos um mundo de preás.

No cortejo fúnebre à cidade de Jefferson, Addie realiza seu último desejo em vida, a de ser enterrada junto aos seus parentes. Anse busca não apenas cumprir sua promessa à esposa, mas também angariar uma dentadura no fim do trajeto. Darl não se preocupa tanto com as coisas materiais, mas vê na viagem uma serventia para espezinhar sua família, em especial, o irmão Jewel. A filha Dewey Dell vê a chance de conseguir abortar, às escondidas, o filho que espera de Lafe. O primogênito Cash acharia bom ter uma vitrola, ao passo que o ilegítimo Jewel tem como constante a sua preocupação com seu cavalo, fruto de muito esforço. O pequenino Vardaman deseja ver na cidade um trenzinho de brinquedo na vitrine da loja.

Embora VS e EA sejam narrativas que desenham um caráter de exclusão tão intenso, é interessante observar como essas duas obras abrem um espaço significativo para o mundo dos sonhos e das aspirações, desde as mais significativas até as mais ordinárias. Isso porque é possível perceber que tais romances constituem na busca pelo outro. Por mais que os personagens dessas duas histórias partilhem de condições socioeconômicas e representações regionais parecidas, o princípio de sua convergência começa na forma de apresentação desses personagens.

Em VS, o leitor conhece os pensamentos de Fabiano e de sua família, o que eles pensam de si e dos outros numa espécie de monólogo interior, filtrado pelas intervenções do narrador que, apesar de se manter na terceira pessoa, constantemente modifica seu ponto de vista a fim de entender o mundo interior e exterior desses indivíduos. Ao passo que em EA, todos os personagens são apresentados por monólogos interiores na primeira pessoa, alguns sob o efeito do fluxo de consciência. O leitor apreende sobre o personagem no que ele diz sobre o outro, que acaba por compor a si mesmo. Em seguida, sua visão é contrabalaneada com aquilo que os personagens veem nele e que sucessivamente acabará compondo o retrato de cada membro da família e os que estão próximo dela. Pode-se afirmar que a construção das personagens é feita mediante o olhar do outro, toda a apresentação dos Bundren é feita sob uma perspectiva do outro, seja por um Bundren seja por conhecidos, as personagens estão sempre em busca de decifrar o que se passa.

O menino mais novo bateu palmas, olhou as mãos de Fabiano, que se agitavam por cima das labaredas, escuras e vermelhas. As costas ficavam na sombra, mas as palmas estavam iluminadas e cor de sangue. Era como se Fabiano tivesse esfolado um animal. A barba ruiva e emaranhada estava invisível, os olhos azulados e imóveis fixavam-se nos tições, a fala dura e rouca entrecortava-se de silêncios. Sentado no pilão, Fabiano derreava-se, feio e bruto, com aquele jeito de bicho lerdo que não se aguenta em dois pés. O menino mais velho estava descontente. Não podendo perceber as feições do pai, cerrava os olhos para entendê-lo bem. (VS: p. 68)

“Vocês é que sabem”, diz Jewel. “Vocês que passam tanto tempo olhando-a. Vocês ou sua gente”. Vernon olha para ele. Os olhos de Jewel parem madeira clara no rosto avermelhado. Ele é um cabeça mais alto do que todos nós, sempre foi. Eu dizia a eles que era por isso que a mãe sempre bateu mis nele e sempre o acarinhou mais. Porque ele era de ficar mais em casa. Por isso que ela lhe deu o nome de Jewel eu dizia a eles. (EA: p.20)

Os olhos são a entrada para se conhecer esses personagens. Neles há uma vitalidade contrastante com a brutalidade, a dureza de suas vidas. Ramos e Faulkner insistem tanto numa caracterização do olhar porque eles são a brecha que surge face às barreiras da comunicação impostas a essas figuras. Recorrendo às palavras de Antonio Candido, o que temos em ambas narrativas é o retrato de um narrador-personagem que está sempre a olhar, contraditoriamente, não à procura de si, mas como um procurador do outro.

Cerqueira (2003) toma que a dimensão ficcional dos personagens em VS e EA podem ser compreendidas ao encarar esses indivíduos como “seres que vem ao mundo não para estar lá”, acrescentando que para esses personagens a função principal é “o testemunhar do Outro e do mundo exterior” uma vez que a consciência da mutabilidade da realidade e de suas próprias mudanças dá-se de forma gradual, movida pelas chaves da incerteza. Assume-se um processo mimético: Ramos e Faulkner levam ao leitor a ver aquele outro que, no curso do

progresso e do desenvolvimento, apenas o testemunham. No geral, aqueles personagens que estão à margem dos processos sociais.

A margem a que nos referimos em questão é habitada por um grupo denominado de “brancos pobres”<sup>41</sup>. Sucede que, tanto no Nordeste brasileiro quanto no Sul dos Estados Unidos, ocorreu uma organização escravocrata que resultou numa cultura muito particular baseada na relação senhores-escravos. Em comum, marcam as duas regiões grandes propriedades rurais, governadas pelos plantadores escravagistas, imprimido à vida na região um caráter social, econômico, político e ideológico muito semelhante. Sobre tal aspecto, Gilberto Freyre já afirmava em *Casa Grande e Senzala*:

Mas regressando pela fronteira mexicana, visava menos a esta sensação de paisagem sertaneja que a do velho Sul escravocrata. Este se alcança ao chegar o transcontinental aos canaviais e alagadiços da Luisiana, Alabama, Mississipi, as Carolinas, Virgínia - o chamado "deep South". Região onde o regime patriarcal de economia criou quase o mesmo tipo de aristocrata e de casa-grande, quase o mesmo tipo de escravo e de senzala que no Norte do Brasil e em certos trechos do Sul; o mesmo gosto pelo sofá, pela cadeira de balanço, pela boa cozinha, pela mulher, pelo cavalo, pelo jogo; que sofreu, e guarda as cicatrizes, quando não as feridas abertas, ainda sangrando, do mesmo regime devastador de exploração agrária - o fogo, a derrubada, a coivara, a "lavoura parasita da natureza" , no dizer de Monteiro Baena referindo-se ao Brasil. A todo estudioso da formação patriarcal e da economia escravocrata do Brasil impõe-se o conhecimento do chamado "deep South". As mesmas influências de técnica de produção e de trabalho - a monocultura e a escravidão - uniram-se naquela parte inglesa da América como nas Antilhas e na Jamaica, para produzir resultados sociais semelhantes aos que se verificam entre nós. Às vezes tão semelhantes que só varia o acessório: as diferenças de língua, de raça e de forma de religião. (FREYRE, 2003, p. 15)

Quando esse sistema entra em declínio, nos EUA, com a Guerra Civil Americana e, no Brasil, com a abolição da escravatura pela Lei Áurea, a ausência da mão-de-obra negra desestruturou parte desse sistema agrícola-escravocrata, pela impossibilidade de manter o nível de eficiência na produção. Grandes proprietários perderam seu prestígio e, junto deles, suas terras para novos ricos industriais, o que significou o pontapé da decadência socioeconômica dessas regiões e posterior empobrecimento do pobre branco.

Contudo, essa nomeação de “branco pobre” já delineava seus traços em período anterior ao da abolição, sempre trazendo uma carga semântica pejorativa. No código das relações de castas sociais que imperava no Velho Sul, ao lado dos aristocratas viviam pequenos proprietários e lavradores de baixa renda e de origem humilde e tradicionalista. Eram os famosos brancos pobres, tidos por seus vizinhos ricos como uma gente sem terra,

---

<sup>41</sup> Segundo Gomes (1981), a expressão “branco pobre” já foi incorporada ao vocabulário sociológico brasileiro, corresponde à expressão da língua inglesa “*poor white*”.

analfabeta, sem bens e que viviam do trabalho braçal; “essa classe estranhamente variada e de sorte desigual é que acabará por sancionar a ruína da antiga aristocracia sulista” (NATHAN, 1991, p. 21).

No de lado de cá da fronteira, a situação se assemelhava para com essa gente, desprovida de oportunidades de ascensão social numa sociedade também desprovida de classes intermediárias entre a classe dominante e os negros. Quem atesta isso é Heloísa Gomes, no seu estudo *O poder rural na ficção*. Sua pesquisa se mostra pioneira dentro do âmbito da literatura comparada, em questão, a literatura brasileira com o romance *Fogo Morto* (1943), de José Lins do Rego, e a literatura estadunidense, representada por *Absalom! Absalom!* (1936), romance de William Faulkner posterior a *Enquanto agonizo*. Nesses dois romances que apresentam as mesmas regiões em estados de decadência, Gomes toma o pobre branco como um pária na engrenagem social, numa sociedade cuja base de tratamento se resume aos extremos senhor e escravo. No dizer de Joaquim Nabuco, no longínquo ano de 1833, “são milhões que se acham nessa condição intermédia, que não é escravo, mas também não é o cidadão (...). Párias inúteis vivendo em choças de palha” (*apud* GOMES, 1981, p. 45).

Contudo, tal retrato histórico dos pobres brancos é meramente fátual se comparado aos personagens de VS e EA no contexto das regiões com o qual estão relacionados, cujas histórias compõem um quadro rico e multilateral a respeito dessa classe. Nessa abertura e procura pelo outro, Graciliano e Faulkner travam uma dialética inerente às tensões típicas de suas regiões. No perscrutar psicológico dessas figuras, mediante as existências fragmentadas, ambos os autores esbarram nas, não menores, desconjunturas sócio-históricas do Sertão Brasileiro quanto no *Deep South* americano, ambiente que Faulkner emula sob a alcunha do Condado de Yoknapatawpha. Logo, “as contradições sociais e ambientais dessas regiões aparecem nas composições ficcionais, embora estejam escondidas na incerteza e confusão do discurso realizado pelos personagens” (CERQUEIRA, 2003, p. 49).

Fabiano estremeceu. Chegaria à fazenda noite fechada. Entretido com o diabo do jogo, tonto de aguardente, deixara o tempo correr. E não levava o querosene, ia-se alumiar durante a semana com pedaços de facheiro. Aprumou-se, disposto a viajar. Outro empurrão desequilibrou-o. Voltou-se e viu ali perto o soldado amarelo, que o desafiava, cara enferrujada, uma ruga na testa. Mexeu-se para sacudir o chapéu de couro nas ventas do agressor. Com uma pancada certa do chapéu de couro, aquele tico de gente ia ao barro. Olhou as coisas e as pessoas em roda e moderou a indignação. Na

catinga ele às vezes cantava de galo, mas na rua encolhia-se.

-Vossemecê não tem direito de provocar os que estão quietos.

-Desafasta, bradou a polícia. (VS: p. 30)

“É uma rua pública”, o homem diz. “Acredito que a gente pode parar para comprar alguma coisa como qualquer pessoa. A gente tem dinheiro para pagar, e não tem nenhuma lei que diga que um homem não pode gastar seu dinheiro onde quiser.”

Eles tinham parado para comprar um pouco de cimento. O outro filho estava na loja de Grummet, tentando fazer com que ele abrisse um saco e lhe desse dez centavos de material, e finalmente Grummet abriu o saco para que ele fosse embora. [...] “Como, você vai matar o rapaz”, o xerife disse.

“Você vai fazer com que ele perca a perna. Leve o garoto a um médico, e enterre essa coisa o mais rápido possível. Vocês não sabem que podem pegar cadeia por pôr em perigo a saúde pública?” (EA: p.17)

Os trechos acima recorrem às situações episódicas que marcam o encontro dos personagens com as autoridades locais, em VS, a de Fabiano com o Soldado Amarelo que, posteriormente, levará a prisão injustificável do personagem depois de um mal fadado jogo de cartas. Já em EA, a situação ocorre na chegada da família ao povoado de Mottson, parada que antecede a cidade de Jeferson. A passagem nessa cidade é marcada pelo incômodo e pela descrença dos cidadãos ao se depararem com o cheiro do corpo de Addie e das soluções imediatas que a família arruma para consertar a perna de Cash, machucada após a queda da carroça na ponte. Apesar de não ser presa pelo ocorrido, a família Bundren assim como Fabiano, deparam-se, em ambos os episódios, com a ameaça na figura da polícia, única figura de autoridade e única presença do Estado com que estes personagens deparam ao longo da narrativa. Numa atitude que pendula entre a exasperação e a resignação, a narrativa segue expondo esses indivíduos a situações emblemáticas que demarcam a opressão dessas famílias à borda dos processos sociais.

Embora Ramos e Faulkner frequentemente estabeleçam situações tipificadas, a obra como um todo abraça as fronteiras da realidade. Seus personagens, todavia, não são meras cópias da realidade e tampouco são exclusivamente visões de seus autores. Como observa Cerqueira (2003), esses personagens navegam, pois, naquela zona entre a média cotidiana e a caricatura abstrata, conceito que aliou a perspectiva de Lukács a respeito do tipo:

O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica da qual a autêntica literatura reflete a vida; nele, todas as contradições – as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época – se articulam numa unidade viva. A representação da média, ao contrário, faz com que as contradições, que são sempre o reflexo dos grandes problemas de uma época, apareçam necessariamente diluídas e enfraquecidas no estado de espírito e as experiências de um homem medíocre, com o que são sacrificados os seus traços essenciais. Na representação do tipo na criação artística típica, fundem-se o concreto e a lei, o elemento eterno e historicamente determinado, o momento individual e o momento social universal. Portanto, é na representação típica, na descoberta de caracteres e situações típicas, que as mais importantes tendências da evolução social conseguem uma expressão artística apropriada. (LUKÁCS, 2011, p. 106)

Não se trata de um estereótipo; ser um tipo jamais é ser uma singularidade avulsa ou uma generalização abstrata. O tipo expressa as contradições sociais do momento de quem

vive, concentram na sua singularidade as tendências históricas de uma época, da qual o criador retira o conteúdo de sua arte. Um tipo nunca é, torna-se. Para Ranieri Carli (2015), a constituição do tipo no plano estético permite o conhecimento do homem a propósito das vivências que formam o seu gênero.

Em E.A é fácil perceber isso pelo próprio traço desfigurado com que Faulkner desenha os seus personagens, sempre enfatizando a lapidação bruta dessas caricaturas esculpidas em madeira, mas a quem o autor no desenrolar das ações acentua suas formas, trabalha os desatinos da composição, delinea acima de seus traços superficiais, buscando uma riqueza interior. Isso porque, embora Faulkner abrace as extremidades de seus personagens nas bordas dos grupos que eles irão representar, ele, na mesma plenitude, interpreta suas experiências e consciências individuais. Como toma Slatoff, “embora extremos, não são fixos. Suas características dominantes não são fixas, nem seus relacionamentos com outras personagens”. Por sua vez, Graciliano Ramos não hesita em seu objetivo:

O que me interessa é o homem, o homem naquela região aspérrima. Julgo que é a primeira vez que esse sertanejo aparece na literatura (...) procurei auscultar alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito broco ante o mundo exterior, isso é, a hostilidade do meio físico e a injustiça humana (RAMOS apud CERQUEIRA, 2003, p. 53).

Se é fácil atribuir caracterizações fixas a esses seres, como o vaqueiro Fabiano, o indolente patrão, o caipira Anse, o louco Darl e o selvagem Jewel, essa mesma imagem anula-se gradualmente, porque o mundo literário de ambos os autores se compõem de contradições que apontam não um pensamento por oposição e binário - mas multilateral. Ao mesmo tempo em que seus indivíduos abarcam diversos aspectos de uma sociedade decadente, eles se embutem de humanidade ao compartilhar sonhos e pensamentos individuais.

Fica evidente que essa individualidade expressa esbarra nas limitações inevitáveis de caráter social. Vejamos Vitória e seu simples sonho material “Pobre de sinha Vitória. Não conseguiria nunca estender os ossos numa cama, o único desejo que tinha” (p. 114). A impossibilidade de realizar o desejo de Vitória esbarra nas intempéries das contas da família que nunca batem. Por mais esperta que a esposa de Fabiano seja “Sinha Vitória fazia contas direito: sentava-se na cozinha, consultava montes de sementes de várias espécies, correspondentes a mil-réis, tostões e vinténs. E acertava.” (p. 114), os desfalques do patrão impedem de realizar o tão almejado objeto.

Pior situação carece o filho mais velho, que expressando o desejo de conhecimento da palavra inferno depara-se com o cocorete de sinhá Vitória, pois encara tal pergunta como insolente.

O pequeno afastou-se um pouco, mas ficou por ali rondando e timidamente arriscou a pergunta. Não obteve resposta, voltou à cozinha, foi pendurar-se à saia da mãe.

-Como é?

Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

-A senhora viu?

Aí Sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote. (RAMOS, 2014, p. 56)

Acima dessa suposta indolência, a pergunta do menino sobressai-se aos limites da consciência dos adultos que, na impossibilidade de decodificar o signo pela linguagem truncada que articulam, reagem com o silêncio e posterior agressão física. Revela-se, nesse caso, a dolorosa e difícil socialização da criança sertaneja.

De forma semelhante, esse almejo material também ronda E.A. Como Vardaman e sua vontade de ter um brinquedo “O que estará lá?”/ “Aquele trem. Na vitrina.”/“Trate de dormir. Amanhã você verá se ele está mesmo lá.”/Talvez Papai Noel não saiba que eles são meninos da cidade./“Dewey Dell.”/ “Trate de dormir. Ele não dará a nenhum menino da cidade.” (p. 178). Nesse desejo pueril de Vardaman que esbarra nas limitações de sua classe, é que a sua situação se amplia: a realidade imediata de um garoto em luto à condição de um menino excluído socialmente, cujos sonhos, desejos infantis esbarram nas impossibilidades de sua classe social. O próprio garoto reconhece sua condição, a de menino do campo, este sabe que o trem não está ao alcance de suas mãos.

Outro caso é o do patriarca dos Bundren, que, diferente da figura de Vardaman que desperta empatia, Anse é um sujeito longe de obtê-la. Suas lamentações constantes e sua autopiedade entram em conflito com os reais martírios feitos pelos demais personagens. Por mais louvável que seja seu esforço de fazer valer sua palavra e cumprir a vontade da sua esposa, seu desejo de conseguir sua dentadura é tão importante quanto. E ao contrário dos outros, é o que menos sofre perdas durante seu trajeto, seu sacrifício limita-se ao sacrifício de todos os outros, causados direta ou indiretamente pelo patriarca. Mas, ainda assim, o autor atribui certa complacência com esse homem, é como se Faulkner, por meio da perspectiva de Anse, um tipo genuinamente marcado por vícios, assinalasse que as tidas “mesquinhas” dos Bundrens em nada se equivale à desumanização dessa gente que se encontra totalmente

oprimida, à parte dos processos sociais. Se Anse compõe um tipo cômico universal como pinta Howe<sup>42</sup>, está, pois, na reflexão tragicômica que Faulkner desperta a essa figura: a que ponto de exploração um homem chega para conseguir uma dentadura, que, ao final, não será nem ao menos para proferir suas palavras, para reforçar sua imagem social, mas para as necessidades mais básicas inerentes ao ser humano, sua alimentação.

Mas talvez o exemplo que mais chama a atenção, de um problema que sai da esfera íntima e atinja a privada, é o da filha dos Bundrens, Dewey Dell. Jovem e grávida, Dewey é abandonada por Lafe após descobrir sua gravidez, ao invés de assumir a criança, Lafe incumbe a Dewey a tarefa de abortar a criança, dando-lhe apenas o dinheiro para o procedimento incerto. Contudo, em nenhum momento temos a opinião de Dewey sobre o desejo de perdurar ou não esta gravidez. Observemos o trecho abaixo:

"Tenho dinheiro", ela diz. "Ele disse que eu podia arranjar alguma coisa na farmácia."

"Quem foi que disse"? Pergunto.

"Ele disse", ela responde, sempre a e olhar.

"Você não precisa mencionar nomes", eu digo. "Foi o homem que lhe pôs a semente na barriga? Foi ele quem lhe disse aquilo?" Ela não responde. "Você não é casada, certo?", digo. Não vi a aliança. Mas, em todo o caso, era bem possível que as alianças fossem ignoradas na roça.

"Tenho dinheiro", ela diz. E mostrou-me, desatando o lenço. Uma nota de dez.

"Nunca duvidei disso", eu digo. "Ele lhe deu o dinheiro"?

"Sim", ela diz.

"Qual deles?" Eu digo. Ela me olha. " Qual deles lhe deu o dinheiro?"

"Só tenho um", ela diz. E me olha com firmeza. (FAULKNER, 1978, p.200)

O diálogo que ocorre entre Dewey e MacGowan, na perspectiva dele, revela seu esforço em manter escondida a identidade do pai da criança que espera, a revelação do nome protege mais propriamente Lafe do que Dewey, pelo status que o próprio possui "Não vejo

---

<sup>42</sup> Sobre Anse, Howe disserta "Faulkner's critics have been very severe on Anse, cracking the whips of morality over his frail back. Poor Anse, he is hardly the man to support judgement. He's merely a figure to be watched and enjoyed. It's just possibly that in drawing Anse Faulkner wished to impress one or another moral lesson, but far more likely that he stuck upon a universal comical type the tyrannically inept schlemiehl whose bumbling is so unrelieved and sloth so unallayed that he ends by evoking an impatient and irritated sympathy." (HOWE, 1997)

por que motivo ele não ficou na cidade. Somos gente do campo, não melhor que a gente da cidade. Não vejo por que ele não ficou lá" (2014, p. 58). Dewey se coloca numa posição inferior a gente da cidade, e é nessa afirmação que todo o seu dilema com a gravidez abarca proporções maiores, saindo de uma esfera privada ao público: entra em foco a condição social da personagem, jovem, abandonada e grávida, alçada à categoria diferencial de mulher, a da roça, em especial, àquela que ainda "parece bonita demais para uma roceira" (2014p. 198). Tal posição, não apenas de gênero como de classe, é o que leva a personagem ser ludibriada e abusada por Lafe e MacGowan, gente da cidade, tida como superior.

Em seus estudos sobre Faulkner, Assis Brasil (1964) notou a preocupação que Faulkner tinha ao não enfatizar apenas o individual das ações dramáticas de seus personagens. Apesar de ter seus dramas particulares, eles integram um todo da sociedade, "que participa do mesmo estelionamento moral" (p.122). Nos trechos aqui expostos, também incluímos VS, toma nota que por meio da ênfase nas lutas psicológicas em faces das restritas condições econômicas é que vai se delineando as classes sociais a que pertencem esses personagens.

Os outros brancos eram diferentes. O patrão atual, por exemplo, berrava sem precisão. Quase nunca vinha à fazenda, só botava os pés nela para achar tudo ruim. O gado aumentava, o serviço ia bem, mas o proprietário descompunha o vaqueiro. Natural. Descompunha porque podia descompor, e Fabiano ouvia as descomposturas com o chapéu de couro debaixo do braço, desculpava-se e prometia emendar-se. Mentalmente jurava não emendar nada, porque estava tudo em ordem, porque estava tudo em ordem, e o amo só queria mostrar autoridade, gritar que era dono. Quem tinha dúvida? (VS: p. 23)

É uma terra difícil para o homem; muito difícil. Treze quilômetros de suor do seu corpo lavados da terra de Deus, onde o próprio senhor ordenou que ali o depositasse. Em nenhum lugar deste mundo pecaminoso pode um homem honesto, trabalhador, ganhar alguma coisa. Quem ganha são os donos de lojas nas cidades, sem nenhum suor vivendo às custas de quem sua. Não é o que trabalha duro, o lavrador. (EA: p. 91)

Comparando esses dois ficcionistas expõem-se, nas suas prosas, um evidente sentimento de privação, cuja matriz ampara-se, inevitavelmente, às condições socioeconômicas de sua região. Seja pelo patrão de Fabiano, homem desonesto e que explora seus empregados, seja por Mr. Tull, vizinho e patrão da lavoura que, mesmo solícito à situação dos Bundrens não deixa de enfatizar seus interesses, ainda que não verbalizados. Submetidos a proprietários diferentes, sempre haverá para esses indivíduos um senhor o qual seu trabalho dependerá para manter a parca condição de sobrevivência proveniente de um ofício opressor. Cerqueira faz uma observação precisa sobre o destino dos personagens de Graciliano e Ramos à luz de suas condições regionais:

Conforme as riquezas da aristocracia agrária declinam, as plantações desmoronam e a terra é abandonada ou comprada por capitalistas recém-chegados, enquanto sobram as imagens de campos em ruínas e famílias flageladas, a vida torna-se muito difícil para os Fabianos e os Bundrens e mais fácil para os Ignácios, os Honórios (*São Bernardo* 1936) e os Sutpens (*Absalão, Absalão!* 1936). (CERQUEIRA, 2003, p. 26)

Assim, o que se observa é que esses autores, na ocasião que produziram seus romances, promoveram uma interiorização do passado dessas regiões e, numa última etapa, trouxeram sob uma nova luz o destino desses personagens, a partir de uma nova dinâmica de classes que atravessa o Nordeste Brasileiro e o *Deep South* norte-americano.

## 2.2- A edificação de dois cosmos: à arquitetura do romance

Nada do que discorremos anteriormente seria possível, entretanto, sem que os romances representassem todo o pano de fundo socioeconômico de uma estrutura colonial que se encontra processo de decadência no Brasil e nos Estados Unidos. A estrutura de VS e EA apontam para um caminho de fragmentação, que em grande parte dá-se pelo curso de um processo de mudanças socioeconômico, psicológico que indica que não há estrutura estabelecida, está aberta, em processo de ser alcançada. Para tal afirmativa é preciso adentrar a estrutura dessa obra a fim de enxergar similitudes e descompassos nas duas obras.

VS e EA são romances que se restringem ao tempo e espaço de uma viagem. Na narrativa de Graciliano, o tempo é de um ano, período que empreende o fim de uma viagem e início de outra. De maneira semelhante, o tempo-espaço de EA é determinado por uma viagem, no caso, o período de 10 dias que abarca a distância entre a casa dos Bundrens nas colinas até a viagem a cidade de Jefferson. VS se abre com a partida da família já em andamento, prestes a terminar quando os retirantes encontram a fazenda abandonada do qual se assentam e trabalham nela.

No primeiro capítulo, o autor recorre a uma interessante inversão: não nos é apresentado a totalidade da caminhada da família, pelo contrário, é neste capítulo que os caminhantes se estabelecem na região. Ao fazer um corte dessa "trajetória da seca" das personagens é amputada ao leitor a extensão do sofrimento desses, ao mesmo tempo, que impõe no relato um sentido de continuidade da qual não fazemos parte. Estabelece-se assim uma divisão do romance para uma maior análise da estrutura da obra: em VS, temos o período

de mobilidade - que se inicia no capítulo “Mudança”, passando por um período de estabilização - o tempo em que estes estão na fazenda, seguido por um novo momento de mobilidade, no capítulo intitulado “Fuga”.

Na narrativa de EA, também há uma cisão evidente, só que, em contraste com VS, o romance de Faulkner não inicia já com o trajeto. Antes da jornada, há o período de assentamento, que envolve a construção do caixão da matriarca paralelo a agonia final de Addie.

Por constituírem-se como relatos de viagem, os dois romances seguem a estratégia do gênero, a saber, a tríade obstáculo-solução-obstáculo. Ambas as narrativas compõem-se de fragmentos, cuja lógica dependerá de cada personagem. Faltam ainda nesses romances, o tradicional elo de ligação, episódios importantes se apresentam sem uma continuidade, como a prisão de Fabiano da qual não sabemos os acontecimentos posteriores a ela, ou o enterro de Addie, que é omitido no romance depois de toda a odisséia que a família passa.

Como observaremos mais detalhadamente, soma-se ainda a essas características a ideia que se estabeleceu, embora já superada, de um caráter desmontável desses romances, que poderiam ser lidos a qualquer ordem sem que alterasse o efeito final. Concomitantemente a esse fato, chama à atenção a leitura cíclica que fazem deles. Fim e início se encontram, em VS pelo reinício da viagem, em EA, pelo aparecimento de uma Mrs. Bundren. Cerqueira defende que uma análise detalhada dos romances questiona as alegações de que seus elementos podem ser lidos randomicamente e de sua estrutura descreva um círculo. Para eles, ambas narrativas sutilmente trazem um desenvolvimento interno “através do qual o fim aponta em uma diferente direção do início”.

No que tange VS, uma extensa literatura foi desenvolvida ao longo da publicação de *Vidas secas*, último romance fictício de Graciliano Ramos, publicado em 1938. Isto porque VS traz características distintas desde o cerne de sua publicação. O livro não foi publicado como um volume único para o mercado, pelo contrário, a publicação se deu a prestações, cada capítulo era publicado periodicamente. Não por uma vontade do autor ou por um sentido de experimentação e recreação, mas por uma questão de necessidade financeira, como afirma Rubem Braga em artigo publicado no “Diário de Notícias”, no mesmo ano de lançamento do romance:

Eu conheço o quarto onde Graciliano Ramos escreveu *Vidas secas*, e sei mais ou menos a situação em que ele escreveu. Essa situação determinou a própria estrutura do romance. Tem, portanto, a sua importância para o público.

Quem pega no romance logo repara. Cada capítulo desse pequeno livro dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo. Pode ser lido em separado. É um conto. Esses contos se juntam e fazem um romance. Graciliano não fez assim por recreação literária. Fez por necessidade financeira. Ia escrevendo e ia vendendo o romance a prestação. Vendeu vários contos. Alguns capítulos ele fez de maneira a rachar no meio. Foi colocando aquilo a varejo, em nosso pobre mercado literário. Depois vendeu tudo por atacado, com o nome do romance.

Quase tão pobre como o Fabiano, o autor fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. O romance desmontável. (BRAGA, 1938 *apud* BUENO, 2006, p. 42)

Tais percalços afetaram diretamente a estrutura do romance e também a forma com que este foi lido pela crítica ao longo dos anos. Primeiro, porque certa autonomia de capítulos é conferida ao romance, como se estes fossem capazes de existirem por si mesmo, agindo, cada um, numa espécie de conto que se juntariam formando um romance<sup>43</sup>. Essa autonomia dos capítulos decorreu, posteriormente, a ideia de *Vidas secas* como um romance desmontável, cujas partes poderiam ser lidas separadamente ou em ordem distintas, que não configuraria alterações significativas na compreensão do romance. Esta ocorrência se deu, pois uma parcela da crítica, ao ter acesso ao todo do romance, atribuiu a independência dos capítulos a um sentido de descontinuidade, de não articulação formal e segura entre estes, enxergando o romance numa radical fragmentação, de certa forma condizente com o período em que a literatura brasileira usufruía das conquistas dos movimentos de vanguarda da Geração de 22.

Foi Antonio Candido o primeiro a relativizar essa “imagem de romance desmontável” outorgada a *Vidas secas*, seguida por teóricos como Luís Bueno. Esses críticos contribuíram notavelmente para desmistificar esse posicionamento que, longe de ser unânime, ainda sim era fortemente atrelado ao meio literário. Isto, pois, seus argumentos atuam num eixo que refuta a impossibilidade de um romance desmontável, esta ideia “nasce muito mais das observações das condições em que o autor produziu o livro e de como o colocou no mercado do que uma análise de sua estrutura” (BUENO, 2006, p. 42).

---

<sup>43</sup> Sobre isso, Rui Mourão, no livro *Ensaio sobre o romance de Graciliano*, defende o caráter desmontável do romance, pois enxerga que os “fatos, de um modo geral, terminam em si, não surgindo para ocupar lugar numa cadeia de acontecimentos e quando, excepcionalmente, têm a faculdade de gerar consequências, a curto prazo essas se verificam ou a sua expectativa é desfeita, desarmando incontinenti a curiosidade do leitor.” (MOURÃO, 1971, p. 119).

Luís Bueno (2006), por sua vez, corrobora com a posição de Candido<sup>44</sup>, alargando ainda mais o estudo da forma do romance. No seu prolífico trabalho *Uma história do romance de 30*, em estudo destinado a VS, Bueno, depois de uma análise extensa e minuciosa do romance, defende a perspectiva de que o romance é cuidadosamente montado, cuja mudança de posição de um único episódio alteraria drasticamente o que é VS. Em sua teoria, o crítico afirma a impossibilidade de uma leitura isolada do romance, pois os capítulos se relacionam um a um, como se houvesse um espelho entre as duas partes de VS. Com isso, ele expande o princípio defendido por Candido.

Formado por treze capítulos, o episódio “Inverno” (o capítulo do meio) ocuparia posição central no romance, marcando o auge da segurança daquela família, após da chegada da chuva e, na medida do possível, a prosperidade desta. Por sua vez, os pares “Mudança” e “Fuga”, “Fabiano” e “O mundo coberto de Penas”, “Cadeia” e “O Soldado Amarelo”, “Sinha Vitória” e “Contas”, “O menino mais novo” e “Baleia, O menino mais velho” e “Festa” se corresponderiam, seja na complementariedade e semelhança das ações e situações ou marcando uma oposição entre estas. Nesse paralelo, estabelece-se um sutil desenvolvimento seja no personagem ou nas situações em que se encontram.

Como exemplo, temos o contraponto do segundo capítulo “Fabiano” e do penúltimo “O mundo coberto de penas”. Sendo o segundo capítulo o período que a família se estabelece na fazenda, o que representa uma sutil melhora na vida do sertanejo, Fabiano esquece por um breve tempo o pesadelo da seca, e passa a se preocupar com a educação dos filhos, substituindo assim com a preocupação da sobrevivência primária, tônica do primeiro capítulo “Mudança”. A situação de aparente estabilidade e descanso muda já no capítulo “O mundo coberto de penas”, fase que marca para uma nova preparação para deixar a fazenda. Nessa passagem, muda-se até mesmo o psicológico de Fabiano, da determinação “Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali” (p. 19) ao medo pungente “Sentia-se como ela já tivesse chegado, experimentava adiantadamente a fome, a sede, as fadigas imensas das retiradas”. (p. 113).

Bueno toma que no segundo capítulo [...] A própria casam a fazenda aparecem como lugares do merecido descanso. Somente a educação dos filhos pode ser discutida e, mesmo assim, mais tarde. Já no penúltimo capítulo [...], O que se assoma diante de Fabiano são as preocupações de preparar a viagem e aliviar a consciência. A educação dos meninos, uma espécie de luxo só possível nos anos bons, dá lugar à garantia da sobrevivência imediata. (2006, p. 652)

---

<sup>44</sup> Ver seção 2.1.

Os paralelos seguem com um que se destaca, “Cadeia” e “Soldado Amarelo”. Aqui, a narrativa traça um corte temporal fixo - o único em todo o livro, o tempo de um ano que se passou desde o episódio “Cadeia”, em que Fabiano vai preso pelo Soldado Amarelo “deu de cara com o soldado amarelo que, um ano antes, o levava à cadeia, onde ele aguentara uma surra e passara a noite” (p. 102). O acontecimento central do capítulo “O Soldado Amarelo” é o encontro de Fabiano com o soldado que o tinha prendido e subjugado. Desse encontro, inverte-se a situação anteriormente narrada no capítulo “Cadeia”: o soldado visivelmente resigna-se perante o personagem de Fabiano, este, que por sua vez, estando com um objeto cortante encontra-se numa situação favorável a uma vingança pela humilhação antes passada.

O grande conflito desse encontro está na expectativa se Fabiano atentará algo contra o soldado, a situação o favorece pela resignação evidente deste. O balanço feito entre os prós e contras da agressão a um soldado alarga-se a uma reflexão da passagem do tempo<sup>45</sup> em Fabiano, cuja mudança é vista e narrada aos olhos do narrador, ao passo que as interpelações do discurso fundem voz do narrador e voz da personagem. A ação encerra-se na desistência de Fabiano, curvando-se novamente à figura do soldado amarelo, seguido da seguinte reflexão: “Estava acabado? Não estava. Mas para que suprimir aquele doente que bambeava e só queria ir para baixo? Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutiliza-se. Guardava a sua força”. (RAMOS, 2014, p. 107) O autor, pelo filtro do tempo, valoriza suas personagens na tomada de consciência, o esforço para luta cede um espaço digno à capacidade de resiliência, a tranquilidade mesmo em situações-limite e a possibilidade de reflexão a quem, em dadas as circunstâncias, poderia ter-se perdido a humanidade.

Assim, Bueno defende:

“*Vidas secas* é um romance cuidadosamente montado, a partir de peças fabricadas com perfeição. Aparentemente perfeitas em si mesmas, essas peças compõem uma arquitetura tão precisa que qualquer mudança no arranjo produzirá alguma coisa que não é *Vidas secas*. Portanto, não é possível considerá-lo desmontável- a menos que se chame de desmontável aquele relógio que o menino curioso abre, remonta e que continua funcionando por alguns minutos, apesar das peças que sobraram, dando a falsa impressão de que não há tantos segredos assim na arte da relojoaria”. (BUENO, 2006, p. 658)

---

<sup>45</sup> Referimos ao trecho [...] Não era uma infelicidade grande, a maior das infelicidades. Provavelmente não se esquentaria nunca mais, passaria o resto da vida assim mole e ronceiro. Como a gente muda! Era. Estava mudado. Outro indivíduo, muito diferente do Fabiano que levantava poeira nas salas de dança. Um Fabiano bom para aguentar facão no lombo e dormir na cadeia. (RAMOS, 2014, p. 106)

Para além da ideia do ciclo que *Candido* aponta, Bueno prevê que o romance toma a forma de uma espiral, que volta ao ponto inicial do círculo anterior numa dada dimensão, mas noutra se distancia dele. Isto se dá, pois, ao final da narrativa, Fabiano e sua família deixa o ambiente do campo e migram para a cidade, onde a família estará prestes a entrar num novo círculo de coação, repetindo esse movimento, só que agora em outro nível. Contudo, em ambos os casos, é de consenso que o desenho final composição liga-se invariavelmente à matéria poética retratada por Graciliano, a opressão sofrida por esses retirantes e seu constante desejo de liberdade.

Por conter cinquenta e nove capítulos, narrados por diferentes pontos de vista – desde os membros da família Bundren até quem aparece para ver o cortejo, EA apresenta mais mudanças na sua estrutura do que VS, mas sua construção não se apresenta tão distante quanto a do romance brasileiro. Por ser um romance que muito se aproveitou (e se fez) das técnicas do modernismo do século XX, uma análise do texto sobressai-se essencialmente pela própria construção do romance, que manteve os imperativos formais no mais alto grau de notoriedade. Azevedo, por sua vez, toma que “a arquitetura romanesca não assenta na economia das histórias que os monólogos expõem, mas na sua ex-centricidade de um discurso que repetidamente a si mesmo mostra.” (2004, p. 83). O que se observa é que, a partir dessas características, a crítica priorizou uma posição hermética no modo de enxergar tal obra.

Um exemplo é Bleikasten (1970), que toma o encontro do fim e o começo da narrativa, de forma que “da vida à morte, da morte à vida, o ciclo assim se fecha e abre diante d possibilidade de outros retornos, o fim nos remete ao começo: a situação final reproduz a inicial, fragmentada e degradada”. (p.60) A ideia que Bleikasten desenha é que a história compõe-se de um círculo cujo centro é a matriarca Addie. Com isso, o crítico enxerga que em função da necessidade interna da própria técnica do discurso, não há uma interconexão nos episódios que a família se depara com obstáculos. Logo, “poder-se-ia alterar a sua ordem, aumentar-se ou diminuir-se seu numero sem que a estrutura do romance fosse sensivelmente modificada”<sup>46</sup>.

Tal aleatoriedade da posição dos capítulos também é defendida por Panthea Broughton, enxergando EA como “técnica pura ou experimento”. Nessa percepção, toma a narrativa dos Bundren como a construção mais objetiva de Faulkner, ressaltando a

---

<sup>46</sup> Ibidem, p. 60-61

aleatoriedade de comentários perdidos e da independência dos personagens em relação ao autor. Ao que completa:

Quintessência do romance cubista. Repetindo desenhos geométricos – linhas e círculos, verticais e horizontais –Faulkner na verdade lapida, como um pintor cubista, o enredo de seu livro. É por isso que é tão difícil falar de tema em *As I Lay Dying*. Aqui temos uma obra de ficção, que se aproxima dramaticamente do puro exercício de design, um verdadeiro *tour de force*, um romance cubista (BROUGHTON apud CERQUEIRA, 2003, p. 94)

A ideia de um romance de caráter cubista também reside na análise que Carlos Azevedo faz do romance à luz do modernismo literário. Mas não enxerga a estrutura como um fim em si mesmo, numa lógica puramente estrutural como aponta Broughton. O crítico expõe que tal efeito é proveniente dos cruzamentos polifônicos das vozes, espécie de cubismo verbal, que reforça os diferentes ângulos de visão que os demais personagens oferecem sobre a ação que participam. Além do mais, a respeito da estrutura, Azevedo discorre:

A crítica tem estabelecido correspondência entre o construtor da urna do romance e Faulkner, escritor, que equacionava a urna grega do poema de Keats com uma metáfora da obra de arte: a palavra impõe-se em função da potência criadora da mulher, circunstância que remete para o imaginário configurado pela figura matriarcal da mãe. Cash vive a perda da mãe através da feitura do caixão, sob o olhar vigilante de Addie, como se de uma oferenda final se tratasse, manualmente construída em sinal de devoção. O processo de construção da urna é ainda a única forma de diálogo acessível que o filho enceta consigo mesmo, mas sobretudo com a mãe moribunda, como se apenas os atos e não as palavras, tivessem o poder de recompor a existência. (AZEVEDO, 2004, p. 83)

O tido caráter randômico mostrado acima se quebra, na percepção de Azevedo, ao indicar a ideia de movimento e paralisia que pontua em diversos monólogos. Em especial, o imobilismo de Addie em face à sua morte em contraste com o preparatório para o trajeto, no qual há a recuperação da mobilidade e do ímpeto por parte da personagem em ver seu caixão preparado. “Você, Cash”, ela grita, a voz áspera, forte e inalterável. “Você, Cash!” (EA. p.44).

O que não muda é a sina da circularidade, sintomática pela troca dos tempos verbais. Azevedo observa que durante sua agonia, a mãe sempre é referida no tempo passado, enquanto, após sua morte, o tempo presente predomina, apontando para uma vida que, realmente, nunca termina (um pretérito que se perdura). Casa-se, assim, com a concepção faulkneriana de concepção do tempo, de que o passado nunca deixa de existir, e perpetua-se no presente. Com a devida prudência, cabe aqui um correlato da narrativa de Faulkner com o romance VS, no que concerne ao caráter cíclico do romance. Em Graciliano Ramos, o tempo

verbal é determinante: através do uso do futuro imperfeito, no último capítulo, intensifica-se a ideia de um ciclo, cujas esperanças se sufocam na impossibilidade perante a opressão.

Ao fim, Azevedo toma que a composição de EA:

[...] participa de uma dança dialética entre morte e renascimento, entre urna e feto. Vida e morte tornam-se uma continuidade, ao contrário de períodos estanques e estáveis. Esta questão justifica a inserção, em contiguidade, de seções de Cora, Addie e Whitfield, aparentemente desviadas de uma hipotética sequência cronológica e versando sobre os segredos de Addie após a sua morte. O romance conjuga vida, morte e sujeito em entrelaçamentos constantes, como uma teia de relações que anula distâncias entre lugares, tempos e os próprios seres, arrastados estes para um todo caleidoscópico que, apesar da dinâmica social e cultural que lhe é inerente, jamais põe em causa a singularidade distintiva de cada um. (AZEVEDO, 2004, p. 84)

Por sua vez, Cerqueira se atenta às sutis mudanças no romance para combater os argumentos da circularidade do romance e da aleatoriedade dos monólogos interiores. Quanto ao primeiro caso, o crítico enxerga que tal pressuposto é fraco. Para ele, a ideia de um romance cíclico, se fundamentando apenas na premissa da morte de uma Mrs. Bundren e o surgimento de outra, não se mantém, uma vez que a nova Mrs. Bundren carece de mais características, é uma personagem amorfa. Atenta ainda que a essa nova esposa impõe-lhe o fato de que os filhos de Addie não são seus filhos, desabando toda uma ideia de contiguidade caso a circularidade ampara-se no seio familiar.

Em relação à descontinuidade, Cerqueira contesta facilmente pela temporalidade e o espaço dos fatos. Acontecimentos como a tão almejada conquista da dentadura de Anse, a quebra da perna de Cash, a loucura progressiva de Darl até parar no manicômio e o abuso de Dewey, a frase de Vardaman “minha mãe é um peixe” não poderiam ser eliminados, ou colocados aleatoriamente sem que subverta todo o significado. Em especial, é no desenvolvimento de Cash que Cerqueira enxerga uma continuidade.

O filho mais velho dos Bundrens é peça central para se entender a ótica da construção do romance. Discorremos abaixo alguns apontamentos sobre a relação Cash e construto do ataúde. A fim de possibilitar uma facilidade na leitura do romance, é possível identificar dois planos narrativos que o compõem, ou seja, as duas principais ações da narrativa: a primeira remete à construção do caixão de Addie por seu filho primogênito Cash, quando esta ainda esta viva, e a segunda compõe-se do relato da travessia até Jefferson com Addie já morta. A segunda ação está invariavelmente subordinada à primeira, tanto por uma relação lógica morte-enterro, mas principalmente pelo aspecto semântico que Faulkner constrói no primeiro plano para o adentro do segundo.

A narrativa faulkneriana aspira um alicerce e, aqui, Faulkner constrói sua base textual num tempo do agora, concomitante a ação do personagem de Cash. O aspecto semântico no início da narrativa é marcado por uma forte carga de edificação, no sentido mais literal do termo, o ato de construir. O relato se impregna das noções de talhar, esculpir; tudo se apresenta de forma gasta e retorcida. Ferro, fogo e, especialmente, madeira são elementos tão marcantes que se interiorizam na própria fisionomia das personagens, como a respeito de Anse: “Os pés de Pai estão em péssimo estado, os dedos engelhados e torcidos e intrumescidos, sem sinal de unha nos dois dedos menores, de tanto trabalhar duro, na umidade, com sapatos feitos em casa, quando era menino.” (E.A: 21) e da já falecida Addie “Ele [o rosto] parece o molde de bronze pálido sobre o travesseiro somente nas mãos de um ligeiro vestígio de vida: uma inercia encrespada, nodosa; um aspecto de coisa gasta, mas ainda vigilante” (E.A: 51).

Existe um caráter aberto presente no romance e ele está no experimentalismo arquitetônico referente à narrativa; há algo de próximo no exercício de escrita de Faulkner com o trabalho de Cash. Ambos projetam erguer uma construção, que testam, acertam e recomeçam, sempre que necessário.

Numa analogia, o ofício de carpintaria de Cash se equivale ao trabalho do escritor que constrói seu texto, como afirma a crítica. Faulkner modela, talha, lapida personagens, perspectivas, tempo subordinante às ações do romance, estas que, por sua vez, invariavelmente estão ligadas a ação do próprio processo de escrita de seu criador. O autor trabalha a estrutura do romance de modo que esta esteja organicamente ligada à ação e ao encadeamento dos fatos narrativos. Por isso que, ao adentrarmos a narrativa de *Enquanto agonizo*, o romance se mostra tão avesso e caótico. Num primeiro momento, nada nos parece lógico no romance, as vozes se mostram dissonantes, o pensamento entrecortado, o espaço enclausurado; o relato torna-se a *mimesis* do processo de construção da narrativa, um grande experimento de Faulkner, imediato aos nossos olhos. À medida que sequenciamos a leitura, a narrativa faulkneriana se amplia, nos espaços que percorrem e na clarividência dos acontecimentos. Isso, pois, arquiteta essa identificação dos leitores com suas personagens, todos envolvidos e à espera de uma mesma ação no espaço-tempo e dela suas consequências.

Evidentemente, a construção do caixão torna-se uma metonímia da construção da narrativa e dentro da estrutura interna da obra trata-se, antes de tudo, de uma ponte entre planos, da aparente estabilidade à pungente travessia, da travestida calmaria do cotidiano

familiar às intempéries que os aguardam. Retornamos, pois, ao crescimento e importância que Cerqueira dá a tal personagem. Nesse processo de construção do caixão, o próprio personagem constrói-se a si mesmo.

Cash está sempre à procura do equilíbrio- dos seus cinco monólogos, o central é justamente sobre esse aspecto “Não vai se equilibrar. Se querem levá-lo nos ombros e manter o equilíbrio, vão ter que” (EA. p. 82) e é fascinante ao leitor observar a transição extremamente matemática e simplista do seu primeiro monólogo, relatando todo o processo de construir o ataúde a seu empático discurso a respeito da loucura:

Às vezes não tenho tanta certeza de quem tem o direito de dizer quando uma pessoa está louca e quando não. Às vezes penso que nenhum de nós é totalmente louco e que nenhum de nós é totalmente sã até que o nosso equilíbrio diga ele é desse jeito. E como se não importasse o que o sujeito faz, mas a forma como a maioria das pessoas o vê quando ele faz. (FAULKNER, 2014, p. 194)

Cerqueira toma que uma permutação randômica dos capítulos do ponto de vista de Cash desfaria toda a ”progressão de personagem limitado na ação e desconfiado das palavras para um pesquisador em busca do equilíbrio entre palavras e ações”. (p. 98)

Outro ponto de interconexão das obras aponta ao problema de pensá-las numa forma rígida. Em VS, isso se dá, como aponta Bueno, ao dizermos que um capítulo é feito apenas de episódio ou de monólogo interior, isso torna a obra bastante redutora. Como exemplo, o capítulo “Cadeia”, em que se tem um episódio com ação e reação que, por fim, desaba numa reflexão sobre a opressão sofrida por Fabiano

E por mais que forcejasse, não se convencia de que o soldado amarelo fosse o governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. O soldado amarelo estava ali perto, além da grade, era fraco e ruim, jogava na esteira com os matutos e provoca-os depois, O governo não deveria consentir tão grande safadeza.

Afinal para que serviam os soldados amarelos? (RAMOS, 2014, p. 33)

Não conseguimos delimitar até que ponto o relato do narrador se mistura com a voz raivosa e angustiada do protagonista, trata-se de uma brilhante construção de discurso indireto livre, que, no final, ambos poderiam ter dito esse discurso.

De modo semelhante, EA não se trata apenas de monólogos interiores. R.W. Franklin observa que, apesar de acompanhar um tempo presente por todo o romance, na última parte são tantos eventos relacionados ao passado que EA deixa de ser um livro de fluxo de consciência com presente imediato. Além disso, há as evidentes estadias do Bundrens a caminho de Jefferson, nas vozes de Moseley e Armstid, criadas mais para efeito uma

comunicação oral e um intermédio de completude da história entre a família e a sociedade. Uma leitura do romance tendo por foco apenas essa interiorização do discurso, a prevalência do fluxo de consciência reduziria bastante às possibilidades estéticas e temáticas que Faulkner dispõe, dissolveria as diferentes facetas dos narradores e, principalmente, ignoraria a própria narrativa que se tece, entremeada por diversas ações e diferentes perspectivas que dão um sentido de completude aos acontecimentos à medida que a narração dos fatos se entrecruza.

Nessa arquitetura do romance que claramente evidencia um processo de transição por uma tentativa de redesenho estrutural, Cerqueira traça um interessante paralelo entre o texto e a realidade socioeconômica desses cosmos. Na sua percepção, os personagens parecem estar buscando uma estrutura narrativa definida que, no nível dos processos sociais, equivale à transição do sistema de monocultura que não foi completamente eliminado e a industrialização ainda não completamente estabelecida. Essa teoria ganha respaldo pelo trajeto que esses personagens enfrentam: da ida do campo à cidade o que se tem é um caminho de percalços, um senso de fragmento material e psicológico dos personagens que compactua com “a inabilidade dos indivíduos históricos daquelas regiões para definir seus destinos” (CERQUEIRA, 2003, p. 78).

Acima de tudo o que se nota é que muitas das contradições existenciais e sociais das regiões revelam-se por meio das estruturas desconjuntadas e pelos fragmentos nas composições ficcionais desses dois autores e, além disso, nas incertezas que atingem tais personagens mediante seus discursos confusos, os quais tentam reorganizar um mundo de isolamento social por suas ações e palavras que, por inabilidade e infortúnio, esbarram na resistência das instituições sociais ou nos próprios seres humanos.

### **2.3- O pacto narrativo: entre a promessa da palavra e a efetividade da ação**

O problema da linguagem ronda a literatura de Graciliano Ramos e William Faulkner. Isso, porque, esses dois autores partem do princípio que o trabalho com a linguagem assegura o caráter literário do texto assim como efetiva o comprometimento da literatura com a realidade humana e social.

Graciliano Ramos, como exposto no decorrer dessa dissertação, soube conciliar a preocupação da forma com o conteúdo, o que o destacou como um dos grandes ficcionistas da literatura brasileira. Hermenegildo Bastos, a partir de uma rica análise da obra de Graciliano Ramos, toma que sua literatura tratou-se, antes de tudo, de um raro caso de equilíbrio entre autonomia e comprometimento, ao qual complementa que os romances do autor alagoano tratam-se de uma reduplicação do mundo-Nordeste, uma vez que, por se constituir como literatura, o mundo que o autor constrói possui autonomia e coerência própria face ao mundo real. Bastos observa:

Considere-se, inicialmente, uma realidade: o Nordeste brasileiro. Ele está na obra de Graciliano Ramos não só como assunto, mas também como forma. A realidade é mimetizada no nível do conteúdo e também no da linguagem. Como têm observado os estudiosos de Graciliano, a sua linguagem é despojada, “pobre”, seca, árida como o Nordeste. Dessa forma, a obra sobre o Nordeste (testemunho e interpretação do Nordeste) tem a mesma natureza dele. (BASTOS, 1998, p. 80)

Nessa sua constante preocupação, um traço primordial emerge na sua ficção, o problema da linguagem, que entra num campo de autoquestionamento literário. Reverbera, na narrativa do autor, o conflito e a culpa do autor em escrever, pois “Graciliano- personagem não poderia não estar escrevendo, uma vez que escrever é o signo mais contundente para a sua investigação, mas também para o seu conflito”. Essa discrepância, na perspectiva de Hermenegildo, ocorre porque o ato de escrever confere à instância do eu-narrador um traço de eminência, um sinal de reconhecimento, mas também de punição autoconsciente pela matéria narrada.

O questionamento que Graciliano se refere é o da literatura suportar o peso esmagador da realidade, se por um lado, “há um imenso apego à literatura e a ela se ligam desesperadamente os protagonistas dos romances pessoais; por outro lado, há um menosprezo tão grande quanto o apego, um desdém por ser a literatura incapaz de intervir no mundo e na realidade” (BASTOS, 1998, p. 51). Tal peso os personagens de VS são incapazes de suportar e, por consequência, inábeis de narrar.

*Vidas secas* ocupa um lugar distinto na produção de Graciliano. Não é apenas o último romance de ficção de sua autoria, como é sua única narrativa em 3ª pessoa. Aqui, Graciliano abandona a primeira pessoa e suprime o diálogo, uma vez que a rusticidade das personagens e de sua linguagem não torna possível um perscrutar interior que a narração autodiegética exige. Já que falta a Fabiano e sua família a capacidade de representação, a alternativa é o narrador assumir tal responsabilidade, aglutinando o mundo exterior e interior dessa família

sertaneja. Enxergando o nordestino sob o prisma da necessidade, Graciliano atuará nesse mesmo patamar, ao transferir essa realidade do pobre, que opera num ritmo de um cotidiano pendular de altos e muitos baixos, à narração “que se quer objetiva, da modéstia dos meios de vida registrada na modéstia da vida simbólica” (BOSI, 1988, p. 10).

Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto examinou os arredores. Sinhá Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. Fabiano meteu a faca na bainha guardou-a no cinturão, acocorou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados ao estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. Entregou a espingarda a sinhá Vitória, pôs o filho no cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles finos como cambitos. Sinhá Vitória aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis. (VS: p.11)

Em VS, a consciência criadora projeta-se entre os personagens e o leitor, deixando marcado o plano literário. A onisciência do narrador instala-se com foco narrativo ora externo a essas figuras, ora na cabeça delas, quando não dentro de duas uma só vez. “Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiar a morte do grupo. E Fabiano queria viver. Olhou o céu com resolução. A nuvem tinha crescido, agora cobria o morro inteiro” (VS: p. 114). Mesmo nos momentos de maior subjetividade narrativa, que dá espaço ao foco narrativo das personagens individualmente, espécie de monólogos interiores, não ocorre um revezamento narrativo. Persiste uma voz central que não cede lugar a qualquer outra, tomando as rédeas da ação por detrás dos diversos personagens “Olhou de novo os pés espalmados. Efetivamente não se acostumava a calçar sapatos, mas o remo que se Fabiano molestara-a. Pés de papagaio. Isso mesmo, sem dúvida, matuto anda assim. Para que fazer vergonha à gente?” (VS: p. 43).

Rui Mourão (1971) observa que o discurso indireto que se interpõe soluciona o problema da linguagem. Se os personagens são incapazes do domínio da linguagem “Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo” (p. 22), articulando-se apenas numa “linguagem cantada, monossilábica e gutural” (p. 20) não há sentido em arquitetar uma forma em que eles representassem. Sendo assim, o romancista, ao falar da perspectiva dessa gente humilde, foge da efabulação do jargão do matuto, compondo uma narrativa no qual “nem o vocabulário, nem a sintaxe, nem o ritmo das frases- brotaria com espontaneidade da boca de um primitivo. Em outras passagens, pode-se observar o emprego de um ou outro termo de sabor regional, porém nada além disso” (MOURÃO, 1971, p.118).

Ouviu o falatório desconexo do bêbado, caiu numa indecisão dolorosa. Ele também dizia palavras sem sentido, conversava à toa. Mas irou-se com a comparação, deu marradas na parede. Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia

explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabia falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. Desentupia o bebedouro, consertava as cercas, curava os animais – aproveitara um casco de fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa? (VS: p. 35)

A narrativa perfaz-se nessa articulação do narrador que se desloca da generalização para a particularização, da objetividade do relato à introspecção das personagens e vice-versa. No balanço desse movimento de aproximação e afastamento, elabora-se a consciência das personagens por meio do uso do discurso indireto-livre, como expõe o fragmento acima, no qual não podemos definir com precisão até que ponto as interpelações do narrador se misturam com as de Fabiano.

Apesar de haver uma voz narrativa que a tudo comanda com seu discurso, Luís Bueno enxerga que tal, apesar de controladora, ainda se mostra flexível, uma vez que “a voz do narrador, o discurso indireto, pode muito bem dar corpo pelo discurso indireto livre, à voz do outro” (BUENO, 2006, p. 660). Contudo, a voz da autoanálise ainda é tomada pelo narrador, que se encontra num plano mais privilegiado social e culturalmente, e assim, tem um olhar de cima, de quem já conhece a história brasileira, sabe do destino desses migrantes e tem o poder de enunciá-lo “Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela” (p. 128).

Nessa sua sapiência, o narrador não nega a posição de superioridade, seja pelo enfoque reducionista<sup>47</sup> na avaliação da personagem “Ele, Fabiano, era aquilo mesmo, um bruto” (p. 35), ou pela sua intelectualidade, que rechaça com ironia e atitude depreciativa, a mente do sertanejo nas suas tradições “Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas afastando o mato com as mãos” (p. 28) e nas suas crenças “Como tinha religião, entrava na igreja uma vez por ano” (p. 77).

Nesses momentos em que o narrador, ornado por sua intelectualidade, revela uma emissão de juízo, é que se expõe abertamente a separação da mente do escritor e do vaqueiro, como explica Bosi. Não obstante a simpatia com que Graciliano olha para a matéria do pobre explorado, ainda há um obstáculo de dois níveis sociais diferentes, o que o impede de enxergar ou entender algo a mais além do que é narrado com precisão. É de Bosi uma fala precisa sobre esse impasse “Graciliano olha atentamente para o homem explorado, simpatiza

---

<sup>47</sup> Alves, Lourdes Kaminski. *Os narradores das vidas secas: da construção do texto à constituição do sujeito*. São Paulo, 2007.

com ele, mas não parece entender na sua fala e nos seus devaneios algo mais do que a voz da inconsciência” (BOSI, 1988, p. 13). O ficcionista apazigua o eterno problema da figuração do outro assumindo integralmente a separação, sem os tradicionais subterfúgios da falsa simpatia. Bueno arremata que é nesse ponto que VS torna-se um romance único, ao construir “em todos os níveis de organização, as duas convivem, construindo uma substância única, mas na qual se pode identificar os dois elementos que a formam” (p. 660).

*Vidas secas* deflagra uma questão básica da ficção brasileira, a do narrador culto em contraste com o personagem iletrado. Tal questão não fica restrita ao âmbito das páginas literárias, a problemática expõe a maneira como os autores encaram as contradições da vida social brasileira na sua ficção. Existe, em Graciliano, a consciência dessa diferença e, por consequência, do apartamento irremediável, mas também há o embate com o conflito, que acaba por cravar a aproximação com esses personagens, no nível do registro da dúvida (daí as inúmeras interpelações da narrativa) e na matéria de fascínio e opressão de ambos: a palavra.

Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que os outros mangavam dele. Fazia-se carrancudo e evitava conversas. Só lhes falavam com o fim de tirar-lhe qualquer coisa. Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. O patrão realizava com pena e tinta cálculos incompreensíveis. Da última vez que se tinham encontrado houvera uma confusão de números, e Fabiano, com os miolos ardendo, deixara indignado o escritório do banco, certo de que fora enganado. Todos lhe davam prejuízos. Os caixeiros, os comerciantes e o proprietário tiravam-lhe o couro, e os que não tinham negócio com ele riam vendo-o passar nas ruas, tropeçando. Por isso Fabiano se desviava daqueles viventes. Sabia que a roupa nova cortada e cosida por sinhá Terta, o colarinho, a gravata, as botinas e o chapéu da baeta o tornavam ridículo, mas não queria pensar nisto. (RAMOS, 2014, p. 76)

O enfezamento de Fabiano no que tange as palavras passa pelo viés da abstração do mundo econômico, onde valores, juros são conceitos embasados num filtro de angústia e opressão do sertanejo. A desconfiança está “na cifra misteriosa rabiscada na caderneta do patrão, são aquelas letras taxativas que se impõe na hora do acerto de contas com o cabra”. Narrador e personagens compartilham da desconfiança com as palavras que não atinge o patamar do concreto, do veraz. Se há a certeza da diferença entre esses indivíduos, eles ainda encontram um ponto em comum, a sensação de incerteza e negação contra a fala dos poderosos.

Assim, a linguagem torna-se um problema em VS; a linguagem como a consciência imediata do homem. Isso porque a palavra perde o terreno da comunicação. No mundo degradado do romance, a palavra ganha o aspecto de coisificação. Em um contexto em que a

economia atinge seu maior grau de abstração, a palavra se autonomiza, ela se desintegra de um todo coerente.

Nessa desconfiança com o escrito ininteligível e causa da coação, é que a linguagem de Fabiano e dos seus torna-se impotente, lacunosa e truncada. Também é uma resistência do narrador a essa abstração do capital, da exploração, vista a claridade, a pouca adjetivação. Enquanto Fabiano olha com fascínio toda a verbosidade de Tomás da Bolandeira, o narrador não vê nada além de meros floreios, que toma com desdém “Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice” (p. 22/23), já que de nada adiantava o “falar bem” de Tomás, se não “sabia mandar”. Instaure-se um espírito de simpatia intelectual na ação do narrador em pender seu relato à objetividade da palavra escrita, movida, segundo Bosi, pela economia e moral da pobreza.

No seu texto *Formação e Representação*, Hermenegildo Bastos entende que a relação escritor-narrador/ personagem, em VS, que distinguimos como a dualidade entre narrador letrado e personagem iletrado, é “uma representação do poder de representação” e que, no mundo moderno, a representação é, antes de tudo, “um fenômeno político de classe” (2006, p.92). Em VS, isso é evidenciado pela posição acima do narrador, de quem sabe a marcha do rumo da história e dos caminhos de Fabiano e sua família. Então, instaure-se a dúvida: em que momento a voz do personagem e a voz do narrador se aproximam na técnica do discurso indireto livre?

Para responder essa pergunta, observemos, então, um trecho do capítulo “O Mundo Coberto de Penas”.

As arribações bebiam água. Bem. O gado curti sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado. Estava certo. Matutando, a gente via que era assim, mas sinhá Vitoria largava tiradas embaraçosas. Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer. Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a espreiteza de sinhá Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha ideias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída. Então! Descobrir que as arribações matavam gado e matavam. (VS, 2014, p. 110)

O capítulo se desenvolve a partir de uma metáfora “Aves matarem bois e cabras, que lembrança!” (p. 109). As palavras ditas por Sinhá Vitória não são compreendidas por Fabiano, que se aborrece perante o pensamento aparentemente tresvariado da esposa. O capítulo segue no raciocínio de Fabiano, que, aos poucos, transfere a metáfora das aves que matam o gado ao processo de exploração capitalista, chegando à seguinte conclusão “-Fabiano, meu filho, tem coragem, Tem vergonha, Fabiano. Mata o soldado amarelo. Os soldados amarelos são uns

desgraçados que precisam morrer. Mata o soldado amarelo e os que mandam nele.” (RAMOS, 2014, p. 112)

Hermenegildo Bastos atenta ao caráter de autoquestionamento da própria narrativa que comenta e se reflete, contido neste capítulo. O esforço de compreensão não parte apenas do personagem, mas também do escritor. Para ele, é no desmonte da metáfora de Sinha Vitória, que se chega à questão do problema social, compreendido, aqui, segundo os modelos da esquerda brasileira da época, que, como aponta Bastos, esforçava-se para mostrar ações que resultassem na consciência do homem no campo.

A grande questão no capítulo é como Graciliano toma o uso da voz condicional para efetuar esse questionamento:

Aqueles malditos bichos é que lhe faziam medo. Procurou esquecê-los. Mas como poderia esquecê-los se estavam ali, voando-lhe em torno da cabeça, agitando na lama, empoleirados nos galhos, espalhados pelo chão, mortos? Se não fosse eles, a seca não existiria. (RAMOS, 2014, p. 113)

A narrativa se constrói no campo das possibilidades, é no registro da dúvida que o narrador trabalha o pensamento do vaqueiro. Ao narrador não é dado o conhecimento pleno do processo de exploração nem a certeza da emancipação. É como se o escritor investigasse os meios de efetivar essa emancipação, seja por meio do narrador ou da personagem, contudo a impossibilidade trava a narrativa, algo não se completa. Para Bastos, aí está a grande ironia do relato, pois “não só o personagem aprende como também o narrador”, o que exclui qualquer traço de paternalismo do intelectual para com o camponês, já que o estilo de Graciliano remete a uma negociação com o personagem de Fabiano, que não representa, porém “invade o discurso do narrado, impondo-lhe condições da delegação” (p. 94).

Mas é Bosi, no seu ensaio “Céu, Inferno”, quem relata esta relação de partilha. Para ele “o historiador só se encontra à vontade com a mente do pobre num nível de um saber que é, afinal, a consciência comum àqueles que perceberam o caráter incontornável de classe da sociedade comum onde vivem” (BOSI, 2010, p. 15). Narrador e personagem se unem no esforço de compreensão de algo que está acima deles, ambos sabem o que é, mas não se pode resolver, o esforço de matar o soldado amarelo ser-lhes-ia inútil. Há a consciência, falta direção. Ao narrador não cabe às respostas para o fim desse sistema, sendo assim, o autor trabalha sob o signo da interrogação e constante reflexão; o uso da condicional expõe a não onisciência do próprio para os caminhos de uma emancipação. O autor também vive no mundo reificado e a sua atividade como escritor também se dá nesse mundo.

Em vias divergentes, o autoquestionamento literário também é presente na narrativa de *Enquanto agonizo*. Semelhante a outros modernistas, Faulkner permeia a discussão sobre o poder da palavra, convidando-nos a refletir os modos de produção, apropriação e uso de uma linguagem capaz de atingir o real. Carlos Azevedo encara que as palavras no romance de Faulkner são:

Convocadas para logo serem libertas dos seus sentidos habituais, sem que aparentemente, o autor alguma vez se debruce, em autorreflexão a partir de dentro, sobre o ato criativo da sua própria escrita. Também nestes caminhos, Faulkner empresta às suas palavras às personagens – com Addie a assumir papel maior – para proclamar a real arbitrariedade e as reais insuficiências do dizer. (AZEVEDO, 2004, p. 94)

A autorreflexão sem ser “a partir de dentro” que Azevedo se refere consiste na não mediação da narrativa em EA. Diferente de VS, não se tem uma voz central que media os acontecimentos do romance, mas sim um modo de narração permeado por uma variedade de sujeitos que se alternam. Várias vozes narrativas comentam os acontecimentos e relativizam entre si os fatos. Tais vozes são outorgadas aos membros dessa saga familiar - Addie, Anse, Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell, Vardaman -, àqueles que possuem, em maior ou menor grau, intimidade e conhecimento com essa família casal Tull, Cora e Vernon, vizinhos da família, Peabody, o médico da região e Whitfield, pastor e pai verdadeiro do filho ilegítimo Jewel; e aqueles desconhecidos ou indiferentes aos Bundren, que possuem apenas uma visão superficial do cortejo que passa representado nas vozes de Samson e Armstid, ambos oferecem estadia aos andarilhos, Mosely, o boticário da cidade de Mottson, e o jovem Macgowan, que engana a jovem Dewey Dell.

Esses personagens arraigados à roda de uma saga familiar desvinculam-se de seu autor e passam a ter uma voz dramática inerente a apresentações, levando o leitor ao esforço da reconstituição e da síntese que se sobreponha ao sentido de caos aparentemente reinante sobre o texto. Nessa polifonia das vozes, que toma Azevedo, o plano histórico recua em função do que se narra no primeiro plano, no caso, os incidentes pessoais e familiares que vem dar suporte ao romance, e o que dá a possibilidade de dizer ao que se escapa à narrativa. Assim, “as tonalidades de várias vozes são mais importantes do que a cadência dos vários patamares narrativos” (p. 87).

Na sensação de caos que o relato promove, uma trajetória viável é reconstituir os laços familiares deflagrados para restituir o sentido da narrativa. E o princípio que norteia esse caminho está em Addie, que apesar de morta, seu poder e presença nunca estiveram maiores

do que no momento pós-morte; à medida que o desejo final da matriarca triunfa através do destino de seus filhos. Logo, Addie impera no romance e é, inegavelmente, o centro dele. Addie só possui um monólogo, mas ele é essencial para o romance, pois disseca todos os conflitos e atritos que permeiam o relacionamento entre a família. Por meio desse monólogo, que abarca a sua consciência e suas lembranças do passado da família, é que sabemos o lugar de cada Bundren no todo.

Com uma grande intensidade emocional, o monólogo da mãe marca anos de vida de resignação só à espera da morte “Eu só lembrava como meu pai costumava dizer que a razão para viver era se preparar para estar morto durante muito tempo” (p. 142). Do seu passado como jovem professora, ao seu encontro e posterior casamento com Anse, seguido do nascimento de seus filhos e um caso extraconjugal do qual nasceu Jewel, o discurso da mãe irrompe uma explosão de êxtase de anos de solidão e que “pode legar a seus filhos nada além da paixão não cumprida e uma recusa em aceitar concessões fáceis”<sup>48</sup>.

Em um discurso em que nos retemos ao silêncio que imperou em toda a sua vida, em parte atribuído ao seu papel social de mãe e esposa “eu pensava no pecado como pensava nas roupas que usávamos diante do mundo” (p. 147), Addie trava sua luta contra o vazio da palavra, ornato isento de significação, e que, no pior dos casos, torna-se um meio de objetivação do indivíduo.

Foi quando aprendi que palavras não servem para nada; que as palavras nunca se encaixam nem ao que querem dizer. Quando ele nasceu eu soube que a maternidade havia sido inventada por alguém que tinha que ter uma palavra para isso porque as mulheres que tinham tido crianças não se importavam se havia uma palavra para isso ou não. Eu soube que o medo havia sido inventado por alguém que nunca sentira medo; orgulho, por quem nunca tivera orgulho. Soube que sempre fora, não que eles tivessem narizes sujos, mas que havíamos tido que usar uns aos outros por meio de palavras como aranhas penduradas em suas bocas por uma viga, balançando e girando e nunca encostando, e que só através dos golpes da chibata poderiam meu sangue e o sangue dele fluir como um riacho. (FAULKNER, 2014, p. 144)

Nessa percepção sobre as palavras, como falsificação do real, a morte da matriarca fragmenta-se entre aqueles que se atem às palavras e os que realizam em atos, além de promover um descompasso aos que procuram dar sentido ao caótico de existência dentro desse segmento familiar.

Dito isso, estabelece-se, assim, as relações entre cada membro com a mãe: as palavras que Addie lembra são referente ao marido “Anse ou amor: não fazia diferença. Minha solidão

---

<sup>48</sup> Frederick Hoffman, 1991.

fora violada e depois feita inteira de novo pela violação: tempo, Anse, amor o que você quiser, fora do círculo” (p. 145). O patriarca firma-se como “um homem de palavras”, que põe de lado com palavras e crenças populares toda a responsabilidade da ação. Ao passo que o filho ilegítimo e querido, Jewel, é um contraponto “Ele era o instrumento mandado por Deus que criou o pecado, para santificar aquele pecado por Ele criado” (p. 147). Homem de poucas palavras, repleto de fúria e desespero é-lhe atribuído apenas um monólogo repleto de raiva pelos Bundrens, exceto da mãe “Só estaríamos eu e ela no alto de uma colina e eu jogando para baixo na cara daquela gente, pegando e lançando colina abaixo caras e dentes e tudo até que por Deus ela ficasse tranquila (p. 18). Jewel atravessa o romance como pura ação, cumprindo a profecia da mãe “Ele é minha cruz e será minha salvação. Ele me salvará da água e do fogo. Mesmo que eu já esteja dormindo o sono eterno, ele me salvará” (p. 75).

O nascimento do primogênito Cash, por sua vez, chega antes da dissolução do amor e confiança de Addie, tornando-se, posteriormente, a linha divisória das relações da mãe com o marido. Como toma Hoffman, as condições de seu nascimento tornaram-no “uma pessoa de responsabilidade, prática e sensata – de certo modo um herói da novela” (1991, p. 55), longe do comportamento errático da família. À medida que a mãe passa a contestar cada vez mais a veracidade das palavras, ela ainda estabelece que o sentimento amor apesar de não ser dito nessa relação maternal coexiste, mesmo que não possa ser proferido em palavras “Cash não precisava dizer isso a mim nem eu a ele, e eu diria, Deixa Anse usá-la se ele quiser” (p. 145). Fica evidente um vínculo real entre mãe e filho, a não necessidade de verbalizar esse sentimento cria um pacto de afeição entre estes, expresso em ação, como no agrado que ela tem em niná-lo e amamentá-lo.

Tal ação é retribuída por Cash e seu esforço incansável na construção do caixão perfeito para sua mãe repousar. O primogênito não apenas se encaixa na figura de um homem decente, mas é tido como um centro de moral, ética e coragem que o permite atravessar um rio turbulento, ter sua perna quebrado e tratada com cimento, perder suas ferramentas e ainda assim abraçar uma postura condescendente diante as situações expostas e uma filosofia altruísta sobre o homem e a vida. A trajetória de Cash, num comportamento de quem muito pouco fala e que sempre observa, promove nele “um ganho de entendimento ao passar por um teste de caráter e integridade”. (HOWE, 1952, p. 188)<sup>49</sup>. Não que esse exercício de progressão da consciência das personagens se restrinja apenas a Cash, mas nos parece que na

---

<sup>49</sup> No original, “gains of understanding of the journey, implicitly taking it as test of character and integrity”.

contramão dos outros, cuja compreensão parece se afunilar somente ao seu próprio ser num efeito encarcerado, Cash adquire uma consciência ampla, não apenas sobre si como também sobre o drama de sua família. Para Irving Howe, é como se ele os estivesse vendo pela primeira vez.

Por sua vez, no tocante aos personagens Vardaman, o filho mais novo e Dewey Dell, a única filha, Howe (1991)<sup>50</sup> afirma que tratam-se de personagens acessórios, sem uma luta própria. O posicionamento o qual o crítico atribui a ambos os personagens, o de acessórios, pode ser entendido pela própria posição a que Addie apresenta Vardaman e Dewey Dell no seu discurso. No capítulo que apresenta seu ponto de vista, Addie declara “Dei Dewey Dell a Anse, para compensar Jewel. Depois, dei-lhe Vardaman, para substituir o filho que lhe havia roubado” (E.A, p. 147). O propósito a que Addie toma seus dois filhos mais novos- o da compensação dá margem a essa interpretação do crítico, mas não isentam tais personagens de uma complexidade que pode ser outorgada justamente por essa posição secundária que estes têm na vida da matriarca.

Por último, resta Darl, o segundo filho, e o maior narrador da história, possuindo dezenove monólogos e sendo ele a introduzir a narrativa. De todos os personagens, Darl aparenta ser o mais presente, participando efetivamente das ações do romance, tendo o destino mais trágico dos irmãos, e sendo conhecedor de todos os vícios, manias e segredos da família, dentre eles o caso da irmã com Lefe, que resultou em uma gravidez, e a existência do filho ilegítimo de Addie, Jewel. Com a gravidez de Darl, Addie torna-se mais amarga, o que se traduziu em hostilidade a Darl “Depois soube que ia ter Darl. A princípio eu não queria acreditar nisso. Depois acreditei que mataria Anse” (p. 145). A condição do nascimento de Darl, a posição de filho abnegado, o torna o membro mais dissonante, perturbado, e eventualmente o membro da família mais destruidor. Tal circunstância em que se encontra torna seus atos e suas palavras “desesperadas estratégias para afirma-se como um membro da raça humana e de uma família” (p. 55).<sup>51</sup>

Destinado a procurar o seu lugar na família, Darl está sempre observando, à procura dos olhos das personagens, enxergando-os. Nessa busca, ele tenta definir sua própria existência, a partir da existência da mãe, do pai e dos irmãos. Assistimos nele uma arte de narrar de quem detecta a “essência das relações familiares que o coloca acima dos restantes

---

<sup>50</sup> No original “are hardly bold originals, they serve well enough as foils and accessories, but they seem to have been borrowed from the common store of Southern fiction rather than created in their own right”

<sup>51</sup> Howe, Irving. *William Faulkner: a study*. 1991.

membros Bundrens e faz com que Darl não se adeque a permanência com eles ”<sup>52</sup>. Colocada a questão de quem ele é, Darl encontra a resposta e esta lhe é insuportável e insuperável: a posição de filho rejeitado e rival do irmão Jewel, que apesar de saber que é um bastardo, ainda assim é o predileto da mãe. Nesse adquirir da consciência:

[...] Pessoas, objetos e acontecimentos se dissolvem na medida em que seu espírito enfermo tenta deles se apoderar. Para ele resta apenas uma espécie de vaticínio que o faz revelar os segredos da família, o nascimento de Jewel, a criança que Dewel traz no ventre. Por isso provoca em alguns o ódio e até a vontade de matar. Só Cash percebe que a loucura não é mais do que a ponte extrema e inútil da consciência. (NATHAN, 1991, p. 115)

Em estudo intitulado “Darl, o homem gênio de Faulkner”, Barros e Brito, ao analisar tal personagem, associam-no à figura do homem gênio do filósofo alemão Arthur Schopenhauer. Delega-se essa associação no sentido de que o personagem de Faulkner seria o “puro sujeito que conhece”, o único da família a possuir uma sensibilidade ao mundo que o cerca, mas cuja inadequação o leva à loucura, já que o mundo de sua família não “é o seu mundo” (2015, p. 11). Além da subjetividade latente de Darl, que as autoras levam a alcunha de artística, outro pressuposto para essa comparação à figura do homem gênio está na suposta clarividência de Darl, que narra os acontecimentos fora das categorias de espaço e tempo, além da realidade empírica e por isso é capaz de conhecer de diferentes ângulos as facetas familiares do seu clã familiar.

Não obstante, Darl traz uma variedade gama de traços do conhecido “herói faulkneriano”. Absurdamente apartado com a realidade estéril do início do século, esse herói se encontra invariavelmente indignado e confuso com esse novo mundo. A afirmação ganha mais força quando descobrimos que Darl esteve na Primeira Guerra Mundial, dando mais sentido à loucura progressiva de Darl ao longo do romance, ao ponto de, no final ele se referir a si próprio na 3ª pessoa, num sinal profundo de alienamento do ser “Darl tinha um pequeno binóculo que comprou na França durante a guerra. Nele havia uma mulher e um porco com dois versos e nenhum rosto. Eu sei o que é aquilo ‘É por isso que você está rindo, Darl’” (EA: p. 212). Assim, as autoras traçam um interessante paralelo entre Darl e o artista moderno:

Darl fala em 3ª pessoa durante todo o solilóquio<sup>53</sup> -, perdendo mesmo a noção de nomear-se no mundo como “eu” e abrindo mão de vez de tentar compreender sua

<sup>52</sup> Azevedo, Carlos. “Do Modernismo em William Faulkner: *As I Lay Dying*”. Universidade do Porto, 2004.

<sup>53</sup> Robert Humphrey afirma que *Enquanto Agonizo* é um romance construído com a técnica do solilóquio “inteiramente composto dos solilóquios de quinze personagens” (1969 *apud* LEITE, 1981, p. 58). Nesta técnica, o fluxo de consciência é apresentado com a presunção de uma audiência, sem a interferência do autor, como se os pensamentos das personagens fossem anunciados para serem ouvidos, apesar de carecer de uma elucidação lógica. Tal afirmação ganha força pelo modo dramático do romance, onde não se tem mediação, uma instância

identidade. Ao aceitar, no entanto, seu papel de “louco” – o que parece apontar ainda mais para a incomunicabilidade do artista nesse contexto moralista do Sul – Darl opta pela fuga de sua sociedade. A aproximação com a loucura e a resignação a seu destino são talvez as únicas saídas para este pobre rapaz, pois jamais lhe fora dada a oportunidade de comunicar sua genialidade através da arte, dada sua condição social, e por ter que expor tamanha sensibilidade a um mundo tão desolador como é o mundo moderno (BARROS; BRITO, 2015, p. 19).

Nessa qualidade de artista realizada pelas autoras, trabalhemos melhor a questão, enfatizando sua posição de maior interferência da narrativa. Sabemos que Darl é um personagem que se constrói na interface do outro, na exposição do outro, enquanto ele esvazia-se cada vez mais, no decorrer da narrativa, de um sentido existencial, traço este que lhe confere uma capacidade, um poder acima dos limites naturais de um indivíduo, uma qualidade extracorpórea. Observemos o fragmento abaixo:

Pai está em pé ao lado da cama. Por trás de sua perna, Vardaman espia, com a cabeça redonda e os olhos redondos e a boca que começa a se abrir. Ela olha Pai: parece que toda a sua débil vida flui para os olhos, urgente, irremediavelmente. “É Jewel quem ela quer ver”. Diz Dewey Dell.

“Ora Addie”, diz Pai, “Ele e Darl foram apanhar outro carregamento. Julgaram que haveria tempo. Que você esperaria por eles, e que esses dólares, afinal...” Inclina-se e põe a mão na mão dela. Por um instante ela o olha, sem censura, sem nada, como se os olhos apenas aguardassem o momento de ouvir a irrevogável cessação da voz dele. (FAULKNER, p. 1978, p. 48)

*O chapéu de Jewel pende mole sobre o seu pescoço, escorrendo água sobre o empapado saco de aniagem amarrado ao ombro, enquanto ele, enterrando os pés na valeta lamacenta, levanta o eixo com um pedaço de pau escorregadio e podre, que usa como alavanca. Jewel, eu digo, ela está morta. Jewel. Addie Bundren morreu.* (FAULKNER, 1978, p. 50)

Estas passagens estão presentes no capítulo da morte de Addie. Neste, há ocorrência de dois planos narrativos concomitantes, o primeiro é o fim da agonia de Addie, assistida por familiares e amigos, o segundo é a viagem de Darl e Jewel para transportar uma carga. É Darl quem narra este capítulo, e é sob seu ponto de vista que vemos o falecimento da mãe. A contradição existente é que Darl narra os dois planos, estando fisicamente presente apenas no segundo plano, o da viagem com o irmão. Sua chegada à casa dos Bundren ocorre dois dias após o óbito. Como assinalado, Darl apresenta um curioso poder de enxergar além das barreiras de espaço e de tempo, e apesar de estudos atribuírem esta capacidade à ideia de existência que Darl tem de si pelo isolamento com sua mãe, que aqui atinge o ápice com sua

---

narrativa que meça a ação das personagens, resguardado certas proporções, o romance lembra um drama, no qual os personagens proferem suas falas e saem de cena.

morte, podemos relacionar tais capacidades a outras problemáticas, entre elas a da categoria do narrador no romance.

Este poder que emerge do personagem, quase em tom de profecia, se aproxima à figura de um narrador onisciente e onipresente. Darl, dentre os quinze /narradores é a figura que mais se aproxima de uma mediação da narrativa, é ele que tem o maior conhecimento dos fatos e uma competência crítica e aguçada sobre sua gente, sua terra e existência. Mas, como dito, o processo de onisciência gradativa do personagem anda em descompasso ao próprio alienamento de si, ao ponto deste terminar a narrativa sendo internado num manicômio. Como toma Azevedo, Darl “alcança um grau de verdade que os outros apenas podem classificar como loucura, uma vez que, em última análise, ele vê para além da dicotomia estabelecida pela mãe entre atos e palavras”. (2004, p. 94)

À narrativa não é dada a possibilidade de uma mediação, num pior quadro, Faulker pinta o risco de uma mediação do narrador. Numa analogia que aqui fazemos, transfere-se a loucura da sapiência de Darl ao perigo de um narrador onipresente, risco este que não está apenas na tragicidade dessa figura, mas principalmente no julgamento que a comunidade faz a este personagem, taxado como um louco e esquisito por apresentar essa visão processual do mundo.

Paralelo a isso, a opção por um não mediador na narração pode revelar uma problemática de ordem social. Destaca-se que o controle da narração se dá pelas vozes daqueles que estão em baixo, no caso, pelos pobres brancos dos estados sulistas. É importante ressaltar que tal característica marca um fenômeno moderno na transição da literatura do século XX, marcado pelo protagonismo e importância dada às camadas mais baixas da sociedade. Surge o interesse e por vezes necessidade por parte dos intelectuais em entender as agruras e os desafios em todas as esferas da vida do pobre, do proletário, do camponês. Tãmanha importância não se restringe apenas ao tratamento dado à temática, reverbera também nas escolhas estilísticas dos autores, que não medem esforços a uma representação fidedigna desse homem.

No romance, isto é exposto pelo alcance à posição de narradores que estes personagens assumem. Ao eliminar a figura de um narrador que media o relato, anula-se uma visão dos que estão por cima, o que provoca uma perda de uma "instância paternal" na representação desta classe. Sem uma figura que interceda sobre estes, Faulkner retira todo o peso de uma tradição paternalista referente à representação das classes mais baixas na

literatura e concomitantemente acentua a exclusão social desta pela própria narração. A família Bundren está à mercê de sua própria sorte, seja em suas ações como no isolamento de suas vozes díspares.

Com essa cisão das categorias de narrador e personagem, o texto emerge num caráter muito maior de exposição, em que as ações das personagens prevalecem. A acumulação de uma ponderação advinda de uma voz que interveem na narração ameniza-se em face ao imediatismo das situações postas à prova pelos Bundrens; a uma falta de mediação reverbera-se uma falta de meditação. Instaura-se à narração uma dualidade referente ao monólogo: este confere a voz a esses sujeitos ao mesmo tempo em que a aprisiona. Ao distanciamento de uma voz que traça um olhar de cima, deixando esses personagens ao destino de suas próprias vozes, Faulkner estabelece uma profunda compreensão desses personagens. Se há uma sobreposição da ação antes a reflexão dessa gente esta ocorre mediante a própria destituição do ato de refletir o lugar de fala dessa gente.

Faulkner resolve o problema da representação ao expor essa defasagem, ao omitir a voz de um narrador relegando-a a suas personagens, ele, num efeito estético sardônico, acentua essa exclusão social das classes pobres brancas pelo monólogo, dá-se a chance de conhecer esta classe ao passo que mostra o profundo apartamento e esquecimento desta.

Com Darl, Faulkner dá um rosto ao olhar problematizante do sujeito modernista, que apreende todo um mosaico de vozes, fruto da colagem dos monólogos que poupa a intervenção objetiva do narrador onisciente:

Todas as personagens são narradores distintos entre si que oferecem ao leitor um catálogo de pontos de vista sobre cada episódio integrado na obra e sobre quem nela vai intervindo. Um romance deste tipo, que promove confrontos incessantes entre sujeitos e que apresenta o real sem mediação, não se pode contentar com uma característica única do gênero. Por isso, Enquanto agonizo acomoda simultaneamente, o poético, o trágico, o épico e o mítico, quer este último remeta para o contexto bíblico, Antiguidade Clássica ou para Yoknapatawpha County. (AZEVEDO, 2004, p. 88)

Mais do que isso, o que está em jogo é a experiência individual do sujeito nesses monólogos, o que confere ao uma estrutura dramática que partilha semelhanças com o gênero dramático no estabelecimento da ilusão mimética, essencial numa narrativa que se constrói no valor da ação em sobreposição à desconfiança da palavra. Já com a fala de Addie, Faulkner parece realizar um manifesto literário modernista, por meio de um correlato provinciano de resistência e alerta ao perigo do excesso retórico, além de uma recusa a uma linguagem oca, que se faz por abstrações. Contudo, se existe uma posição vigilante e cautelosa sobre a

linguagem, Faulkner também elabora a contraparte na própria possibilidade da profusão do discurso, ainda que em morte.

Como advoga Azevedo:

A personagem [Addie] igualmente apreende que a ausência de voz na relação com o real é correlato do perigo de interdição da palavra à mulher numa sociedade patriarcal. Nesta perspectiva, Faulkner soube imbuir o seu romance de ideais e questionamentos profundos, como a precariedade da vida e dos favoritos do destino, as relações entre seres desiguais, a condição do ser humano no mundo e, ainda, a situação da mulher no Sul mais longínquo. (AZEVEDO, 2004, p. 89)

Seja na economia com que Graciliano trata a linguagem à imagem da imponência da fala do sertanejo, ou a linguagem como movimento das constantes mudanças das vozes sociais e existenciais tratados por William Faulkner. A linguagem, em ambos os romances, perde seu terreno definidor, o de equivalência da qualidade do ser humano como ser social. Fabiano tem a percepção de si como um bicho na opressão causada pela palavra, Addie a encara como mero objeto, preferindo seu silêncio; em cada caso e ao todo, a linguagem passa por uma atrofia, carece da presença humana. Uma vez que o entendimento nesses mundos se torna impossível, a socialização e a individuação não se realizam. Resta apenas à introspecção dessas personagens, o que eleva ambas as narrativas ao caminho da distância: distância entre o núcleo familiar, distância social e distância de si mesmos.

## Capítulo 3

### O mundo coberto de fragmentos

#### 3.1-Natureza e trabalho em *Vidas secas* e *Enquanto Agonizo*

Avançamos, pois, ao problema da linguagem. Nessa intermitência da comunicação das personagens dos romances, nos parece que a violência torna-se um refúgio aos atos delas. Observemos: em *Vidas secas*, a assimetria das interações sociais e familiares, que perpassa pelo processo do diálogo truncado, impossibilitado explode em agressão. No desejo do filho de ultrapassar o signo e que ele se torne ato, brota a agressão da mãe no medo de que a palavra inferno virasse coisa, como aponta Bosi. Assim, se conflagra que “a violência é o sentido latente da sua teia de interação com os pais. E outros passos da novela, “Mudança”, “Cadeia” e “O soldado amarelo”, mostram que para o mesmo sentido ameaçador apontam as relações da família com a sociedade nordestina” (BOSI, 1988, p. 18).

A violência também é um meio por qual Faulkner trata o entrave das manifestações verbais, a ponto da narrativa ganhar ares de grotesco. Como exemplo, a alienação da morte da mãe pelo filho caçula, cujo diálogo com a criança sobre o ocorrido não acontece. Nessa desorientação da criança, Vardaman associa a morte da mãe ao peixe o qual matara no mesmo dia, personificado no capítulo mais curto da narrativa, que é conferida a única frase “Minha mãe é um peixe” (E.A: 75). Uma vez que vê a mãe no ataúde, sua inocência infantil toma que o jeito da mãe respirar melhor é fazer alguns furos na superfície do caixão utilizando uma verruma. Entretanto, dois dos furos atingem Addie e castigam seu rosto:

Duas vezes ele fez o caixão, e ele tão morto de sono que Cora diz que seu rosto parecia uma daquelas castanhas de Natal que foram enterradas por algum tempo e então desenterradas, até que por fim eles a colocassem dentro dele e o pregassem e assim ele não poderia mais abrir a janela para ela. E na manhã seguinte o encontraram só de camisa, deitado no chão como um bezerro derrubado por uma pancada, e a tampa do caixão toda cheia de furos e a verruma nova de Cash quebrada no último deles. Quando levantaram a tampa, viram que dois tinham furado o rosto dela. (FAULKNER, 2014, p. 65)

Se o corpo da mãe ecoa um templo sagrado, Faulkner insiste em golpeá-los inúmeras vezes, donde a violência, embora “possa se dar num plano fundamentalmente psicológico, Faulkner busca, em muitos casos, torná-la mais concreta conferindo-lhe certo correlativo físico”. (CECHINEL, 2014, p. 82). Ainda é importante ressaltar que a violência é uma constante nos principais romances de Faulkner e que “ao longo de toda a sua carreira, Faulkner permaneceu fascinado tanto por casos individuais e padrões recorrentes de violência de classe ou raça, quanto por manifestações históricas e contemporâneas de violência familiar ou de grupos” (MORELAND, 2007, p 25)<sup>54</sup>. Para Nathan (1991), todo esse padrão de violência decorre de um escritor profundamente enraizado na cultura que a história condenou “numa região do qual mais do que qualquer outro, ele conhece as taras sociais e morais” (p. 63), a elas, então, recorrendo.

Recorremos ao ponto da violência para enfatizar como o lugar de opressão que toma a linguagem na vida desses personagens se torna um gatilho para a violência. Primeiro, nas próprias relações familiares e, posteriormente, no meio social:

“Pensa que só porque é um maldito cara da cidade” Jewel diz ofegante, tentando se livrar de mim. “Filho da puta”, ele diz.

O homem se mexe. Começa a dar voltas ao meu redor, observando Jewel, o canivete baixo na sua lateral. “Nenhum homem pode me chamar disso”, ele fala. O pai desceu da carroça, e Dewey Dell está segurando Jewel está segurando Jewel, empurrando-o. Eu o solto e encaro o homem.

“Espera”, digo. “Ele não quer dizer nada. Ele está doente; queimou-se num incêndio a noite passada, e não sabe o que diz” (EA: p. 190).

A passagem acima marca a chegada dos Bundrens a Jefferson e, de imediato, o conflito é estabelecido por Jewel e um habitante da cidade que vê o cortejo. O que marca esse embate é a posição apartada que Jewel se põe em relação ao transeunte, se referindo a ele como um homem da cidade. Da mesma forma, o trajeto de Fabiano na cidade está longe do pacífico:

-Isso não se faz, moço, protestou Fabiano. Estou quieto. Vejo que mole e quente é pé de gente.

O outro continuou a pisar com força. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele. Aí o amarelo apitou, e em poucos minutos o destacamento da cidade rodeava o jatobá.

-Toca pra frente, berrou o cabo.

Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu. (VS: p. 31)

---

<sup>54</sup> In CECHINEL, 2014, p. 82

Rui Mourão (1971), ao analisar VS, atenta ao caráter dolorosamente esvaziado da individualidade humana, que tem origem na impossibilidade do ingresso de uma existência social efetiva. O crítico observa que Fabiano e sua família “movem-se oprimidos dentro da casca de embotamento total” (p. 125). Nesse estado de vivência primária, a própria linguagem revela as relações desse homem com o primitivo, adquirindo um valor mágico aos olhos desses indivíduos “que parecem adquiriu os vocábulos aos olhos desse homem que vê o fenômeno linguístico surgir antes como um elemento exterior do que dentro dele, e por isso mesmo, mais facilmente assumir características mitológicas” (p. 123).

De fato, os poucos momentos de interação social nos romances são marcados por confrontos e frustração. As incursões da família à cidade se mostram catastróficas, e no geral, o sentimento perante aquele local é de pura resignação e descontentamento. Em VS, tal característica é especialmente evidente no capítulo intitulado “Festa”:

Fabiano tentava não perceber essas desvantagens. Marchava direito, a barriga para fora, as costas apumadas, olhando a terra distante. De ordinário olhava o chão, evitando as pedras, os tocos, os buracos e as cobras. A posição forçada cansou-o. E ao pisar a areia do rio, notou que assim não poderia vencer as três léguas que o separavam da cidade. Descalçou-se, meteu as meias no bolso, tirou o paletó, a gravata, o colarinho, roncou aliviado. Sinha Vitória decidiu imitá-lo: arrancou os sapatos e as meias, que amarrou no lenço. Os meninos puseram-se as chinelinhas debaixo do braço e sentiram-se à vontade. (RAMOS, 2014, p.72)

Essa é a única excursão de toda a família na cidade para comemoração do Natal. Fora da fazenda, os personagens são expostos a um desajuste de um ciclo de que não estão acostumados e o resultado é a de resignação de todos os membros da família. As roupas que incomodam a família são o símbolo dessa inadequação, perante a sociedade e, numa sutil ironia, delimita as roupas sociais a qual estes pertencem. A opressão desse ambiente é sentida até mesmo pela cachorra Baleia:

[...] Tentaram explicar-lhe que tinha tido susto enorme por causa dela, mas Baleia achava não ligou importância à explicação. Achava é que perdiam tempo num lugar esquisito, cheio de odores desconhecidos. Quis latir, expressar oposição tudo aquilo, mas percebeu que não convenceria ninguém e encolheu-se, baixou a cauda, resignou-se ao capricho dos seus donos. (RAMOS, 2012, p. 81)

Esse trecho, em especial, abarca duas vias: Baleia humaniza-se perante o sentimento de opressão junto aos seus donos e, na contramão, o desajuste destes abarca uma animalização muito condizente à imagem que, mais adiante, Fabiano invoca a de tatu num desejo de fuga e encolhimento daquele ambiente.

Situação semelhante acontece em EA. Na parada dos Bundrens na cidade de Mottson, Moseley, um senhor dono de um boticário, presencia a passagem dos Bundren perto da sua comerciaria. Neste momento da narrativa, a família procura cimento para usar na perna quebrada de Cash, que tinha se acidentado na ponte. A parada provoca uma onda de reclamações da população por causa do cheiro forte de putrefação, causando a intervenção da autoridade:

Ela estava morta havia oito dias, Albert disse. Eles vinham de algum lugar no condado de Yoknapatawpha, tentando chegar a Jefferson com aquilo. Deve ter sido como um pedaço de queijo podre entrando num formigueiro, naquela carroça toda desconjuntada que Albert disse que o pessoal temia que de repente caísse aos pedaços antes que eles pudessem deixar a cidade, com aquele caixão feito em casa e outro sujeito com uma perna quebrada deitado num catre em cima do caixão, e o pai e um menino sentado e o xerife tentando fazê-los sair da cidade. (FAULKNER, 2014, p. 171).

Mais adiante no mesmo capítulo, o alívio de os verem deixando a cidade e livrando-se do mau-cheiro é nítido:

E no dia seguinte encontrei o xerife e comecei a farejar e disse,

“Sente o cheiro de alguma coisa?”

“Acho que eles estão em Jefferson agora”, ele disse.

“Ou na cadeia. Bem, graças a Deus não é nossa cadeia.”

“Isso é verdade”, ele disse. (FAULKNER, 2014, p. 172)

Nota-se nos trechos acima que a responsabilidade da família em enterrar a matriarca deixa de ser uma dificuldade pessoal e passa a ser alvo de críticas coletivas. Esse é o momento da diegese que o problema dos Bundrens sai da sua esfera particular e passa para a esfera pública. Até esse momento, Faulkner nos adentrava ao espaço privado daquele núcleo familiar e seus arredores, criando um cosmo próprio de estilização, moldando as situações e os personagens à sua maneira. Quando esse “microcosmo faulkneriano” entra em contato com a cidade, o que antes era visto como uma situação surreal e até grotesca concretiza-se como um absurdo e um incômodo aos demais.

O que se expõe é que a fusão desses dois cosmos causará atritos por esses terem perspectivas diferentes sobre a situação. Faulkner escolhe um narrador aleatório para falar dessa confusão da passagem da família pela região, mas nesse discurso de Moseley insere a voz de todos que presenciam essa cena - e, aqui, nos parece uma primeira tentativa de narrador comunitário que Faulkner, mais tarde, irá realizar no conto “A rose

for Emily”- e que julgam severamente o ato dos Bundrens, pensando mais no incômodo que estão causando para essa comunidade do que na causa desse ato em si.

Em contraponto a essa negação da cidade e de uma sociabilização que o rejeita, existe o forte contato com a natureza:

Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro-mundo onde existia seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. Além havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos de macambira-e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente. Esses mundos viviam em paz, às vezes desapareciam as fronteiras, habitantes dos dois lados entendiam-se perfeitamente e auxiliavam-se. (RAMOS 2014, p. 58)

Alfredo Bosi toma que o tempo central da novela é aquele da primeira paisagem, representado pela água, pelo verde, no qual Graciliano insinua a vigência de uma homologia “entre o vaivém do clima sertanejo e o caráter bipolar do seu estado afetivo. Ou chuva, ou seca, ou frio úmido, ou calor sem tréguas. Cada um com suas conotações existenciais próprias” (2003, p. 17). Ao homem é apresentada uma natureza que interfere nos seus atos e molda sua personalidade, cuja secura deixa de ser apenas um aspecto climático passando a constituir o interior daquele núcleo familiar. Interessante constar que a natureza apresenta duas faces, transfigurando-se numa moeda de duas faces e, ainda sim, o único refúgio físico das personagens.

Nesse espaço natural- coexistem pequenos cosmos que interferem e auxiliam o homem. Numa existência quase natural, os personagens de VS, travam sua sobrevivência na luta direta com os elementos da natureza, num cenário o qual Hermenegildo Bastos (2014) toma como um estágio primitivo das forças produtivas. Conseqüentemente, essa proximidade estabelece uma reserva ética que não se respalda na sociedade que a oprime e que não existe em nenhum outro romance de Graciliano. Ou seja, há uma tentativa de equilíbrio entre natureza e indivíduo, os quais estabelecem conexões e almejam um equilíbrio o qual o elemento social não se enquadra nessa relação. Assim, Bastos arremata:

Como se pudéssemos recomeçar, estabelecendo outros vínculos com a natureza e entre os homens. A natureza não é, então, paisagem. É o outro do homem, lhe impõe limites a partir dos quais ele trabalha e submete-se aos imperativos da escassez e da necessidade. O homem a domina e domina-se. (2014, p. 131)

Dentro desses limites, a vida de Fabiano e dos seus agem no ritmo de um pêndulo da paisagem, estabelecendo em ambos um vínculo de sobrevivência que é a própria lei da vida naquela região. No intervalo em que a seca apazigua e seguem as águas com o viço novo do pasto, abre-se espaço para a subjetividade do sertanejo, preenchendo seu tempo com vagarosas fantasias, sonhos e planos para o futuro. Na inconstância da vida no sertão, quando não se sabe prever exatamente o começo e o término das cheias:

[...] cada um desses desgraçados, na atrofiação da sua rusticidade, se perscruta, se apalpa, tenta compreender, ajustando o mundo à sua visão – de homem, de mulher, de menino, até de bicho, pois a cachorra Baleia, já famosa em nossa literatura, também tem os seus problemas, e vale sutilmente como vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas (CANDIDO, 2006, p. 122).

Ainda que a proximidade da natureza promova intempéries significativas na vida desses homens, a situação se agrava fora desse espaço-limite do natural, que marca o completo desajuste da família com aqueles a quem, em tese, lhe são semelhantes. Estabelece-se, assim, um agravante no texto de Graciliano: a miséria dessas vidas não se relaciona com o ciclo chuva e da seca. A pobreza e as limitações que as personagens enfrentam não podem ser atribuídas a um fenômeno de ordem natural, independente da seca, elas ainda vão existir.

Luís Bueno é preciso ao explicar que:

A proximidade da natureza é fator limitante na vida dos homens. Não por ela em si, mas porque pode se instrumentalizada pela exploração econômica. Tal concepção, inclusive, dá existência a um dos aspectos mais marcantes de Vidas secas dentro da tradição do romance brasileiro: ele não é um romance da seca. As vidas são secas – e não a terra. Por incrível que possa parecer, a maior parte do enredo se passa em tempos de fartura. E a contundência do texto enquanto obra que assume um dos polos ideológicos se revela bem aí. Mais do que a seca, fenômeno natural, e como tal, acima dos homens, oprime a família de Fabiano um fenômeno social (BUENO, 2006, p. 662).

Por sua vez, é a natureza, em EA, a válvula que impele estas ações e que se torna um agente construtivo ou destrutivo entre as personagens e seus atos. Vejamos o exemplo mais claro na obra: no início da narrativa é de consenso geral a preocupação com a possibilidade da vinda de chuva - depois de um longo período de seca - e as consequências que ela trará na travessia da família. Adiante, sabemos que a chuva causou enormes prejuízos na travessia, ocasionando à família a perda de suas mulas e a perna de Cash é fraturada pelo peso da carroça:

Sob o céu, relâmpagos brilham timidamente; contra o céu as árvores, imóveis, agitam até o último de seus ramos menores, inchados, crescidos com rápida juventude.

Começa a chover. As primeiras gotas ásperas, esparsas, caem velozes pelas folhas e atravessam o solo com um longo suspiro, como aliviadas de um suspense insuportável. São grandes como balas de chumbo, mornas como se tivessem sido disparadas de uma arma; golpeiam impetuosamente a candeia com uma mórbida sibilação. (FAULKNER, 2014, p. 67)

Analisando o trecho acima, nota-se que a descrição do estado da natureza sempre vem com uma forte carga de adjetivação, comparação e hipérboles ao ponto de personalizar essa chuva em um personagem da própria narrativa: temido por todos. Observemos outro trecho que enfoca os elementos naturais:

A trilha segue reta como um fio de prumo, desgastada por pisões e esturricada como tijolo pelo calor de julho, entre as verdes fileiras de algodoeiros, rumo ao depósito de algodão no meio da plantação, onde muda de direção e contorna o depósito com quatro ângulos retos mal-marcados e segue novamente para a plantação, desgastada pelos pés com precisão cada vez menor. (FAULKNER, 2014, p. 9)

Da mesma forma que a natureza se apresenta como uma ameaça, ela também se metamorfoseia, nesse trecho, numa antiga conhecida em forma de abrigo pelo “calor de julho”, paisagem esta que é uma imagem viva nas obras de Faulkner pelo sol<sup>55</sup> e pelas plantações de algodão. Monique Nathan observa que o tamanho fervor com que Faulkner pinta a natureza é porque dela depende a vida do homem no Sul.

Nesta região, ela tem quase um poder mágica. As árvores escondem os mortos, os pântanos engolem as armas, pássaros zombam nas magnólias, o sol mata. As flores – glicínia, madressilva, rosa, verbena, jasmim exalam odores, os animais produzem ruídos que dão nos nervos: mundo sensual, estranhamente cúmplice das paixões que sacodem os habitantes de Yoknapatawpha. Existe, no entanto, em Faulkner, muito mais que uma convivência com a natureza, quase uma fatalidade física em ação. (NATHAN, 1991, p. 18)

O que parece que Faulkner se propõe é demonstrar que a jornada dos Bundrens só pode ser alcançada mediante o equilíbrio dessas forças e à capacidade de moldagem desses personagens perante as intempéries da natureza. E isso conferirá à trama a sensação de movimento, a natureza interfere diretamente nas peripécias e desdobramentos ao longo do texto, como se seu estado afetasse de alguma forma as personagens.

---

<sup>55</sup> Como disserta Rabi a respeito da região do Mississippi “cai implacável um sol rude, símbolo perfeito do Sul e linha de partilha ideal: o drama se faz e desfaz sempre na parte mais clara do dia e em pleno verão (junho, julho, agosto e setembro seco)” (apud Nathan, p. 127).

Não que a temática da natureza seja alheia a Faulkner e muito outros escritores. O mito do “wilderness” é característico da ficção norte-americana, que vê na consciência decaída da humanidade, um refúgio na nostalgia da natureza que, embora cheia de perigos, ainda carrega uma identidade para com o homem. Faulkner também se reabastece dessa tradição dos escritores americanos, em especial os sulistas, que acreditam que a natureza “faz parte de toda vida, de todo passado humano. Deus a criou boa. Através dela, violenta (*O velho*) ou idílica (*O entardecer de uma vaca*), se desenvolvem os destinos dos homens<sup>56</sup>”.

Não obstante, a própria concepção de tempo em Faulkner dá margem a um estado de natureza “ideal”, que se desprende da percepção social. Dentre o intrincado complexo do tempo na narrativa do autor, o tempo literal não exerce tanto significado quanto o efeito do passado sobre o presente na mente e nas ações individuais. Hoffman observa que o tempo em Faulkner se vê inexoravelmente atrelado ao complexo das tensões humanas, onde “quase não se percebe o presente como um tempo isolado ou separado, está com o passado, tem sentido apenas nesses termos, e sua natureza complexa resulta da fusão dos dois” (HOFFMAN, 1966, p. 23). Só que, além dessa importante visão do tempo, Hoffman estabelece mais uma centrada na ideia de um “Passado Edênico”, caracterizado por uma condição a-histórica que se sobrepõe as complicações humanas. Irving Howe complementa essa perspectiva tomando como “um passado removido do tempo histórico, um Éden coexistindo com a sociedade porém nunca confundido por sociedade por aqueles que vêm a ele para repouso e purificação” (*apud* Hoffman, p. 24).

Além desse “Passado Edênico” ser um pressuposto substancial da literatura americana, o romance moderno, do qual William Faulkner é um dos grandes representantes junto aos nomes de James Joyce e Virginia Woolf, buscou num passado mítico o desejo de uma época em que o homem fundia-se à vida universal, e que pertencia a um coletivo longe da individualização da vida moderna. Recorrem, então, pela decomposição do indivíduo a sua esperança de assim chegar a uma substância primitiva, elementar do ser humano, vislumbrando a transformação desse homem em um elemento mítico. Anatol Rosenfeld, no seu estudo “Reflexões sobre o romance moderno”, analisa esse recuo a um “tempo mítico”.

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 65.

Para que se revelem tanto melhor as configurações arquetípicas do ser humano; estas são intemporais como é intemporal o “tempo mítico” que, longe de ser linear e progressivo (como é o tempo judaico-cristão), é circular, voltando sobre si mesmo. O tempo linear, cronológico, se apaga como mera aparência no eterno retorno das mesmas situações e estruturas coletivas. Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado- abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade; confundem-se com seus predecessores remotos, são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade; esta, reintegrada no Arqui-Ser, que a ultrapassa e abarca, é parte da luta eterna entre as forças divinas e demoníacas; é portadora de uma mensagem sobre-humana; ergue-se prometeicamente contra divindades; é expulsa da unidade original; sofre a tortura de Sísifo num mundo absurdo; vive a frustração do homem que almeja chegar ao Castelo dos poderes insondáveis etc (ROSENFELD, 1996, p. 89-90).

Já Raymond Williams (2011) toma esse movimento sob a forma de uma “consciência coletiva” do mito, cuja subjetividade sobrepõe-se aos termos das sociedades reais, que, não obstante, são excluídos ou relegados a uma posição secundária em favor de uma realidade atemporal. E o problema entre indivíduo e sociedade torna-se uma grande abstração, na medida em que as ações se projetam apenas na interioridade desse coletivo. Assim, o que se tem são:

As versões sociais da comunidade são vistas como variantes do “mito” – o significado codificado – que, sob uma ou outra de suas formas, é a única consciência coletiva a que se tem acesso. Existe uma linguagem da mente – muitas vezes, mais estritamente falando, do corpo -, e existe essa linguagem universal pressuposta. Entre elas, enquanto coisas, enquanto signos, enquanto material, enquanto agentes, ficam as cidades grandes e médias e as aldeias > as sociedades humanas concretas. (WILLIAMS, 2011, p. 405)

Buscamos respaldo nessas observações para argumentar que a busca por tempo mítico isento de uma historicidade, ainda assim demarca um quadro profundamente histórico, envolto em grandes transformações, as quais a consciência deflagrada do sujeito moderno busca refúgio na relativização e subjetividade das formas antes absolutas.

Quanto a Faulkner, muito desse “Passado Edênico” nas suas obras precede o avanço do tempo, marcado pelo começo do progresso paralelo a deterioração das questões humanas. Seria, assim, inviável presumir Faulkner como um “primitivista”, não há um intento seu na defesa de uma retirada do presente a um estado de natureza ideal não profanado. Sua relação com a natureza consiste em “avaliar que nenhum dos extremos é verossímil ou exequível. O passado edênico é uma forma de representar um estado da natureza, tanto de um modo descritivo como para definir o papel e o efeito do

efeito de um homem sobre ele e a história” (HOFFMAN, 1966, p. 25). O conflito comum em seus romances está na difícil aceitação de seus personagens em aceitar os encargos da história e a luta para se firmar em meio ao medo constante que a ameaça constante do tempo corrompa mais um ideal.

Em EA, o complexo do passado e presente se firma principalmente na morte de Addie, que nunca esteve tão presente quanto em morte na consciência de seus familiares, testando os limites de sua relação para com ela. Como André Cechinel observa, no estudo “O des(enterro) dos mortos: a jornada do cadáver nas narrativas de Faulkner”, mais do que a morte é a impossibilidade do enterro que ocupa os textos do autor. Ao analisar diferentes textos de Faulkner que expõe a pauta da morte, Cechinel ainda aponta a ocorrência de um fenômeno mais amplo além do óbito, trata-se da “persistência de um corpo que se recusa a deixar-se ir e, ao fazê-lo, aponta para algum tipo de desajuste” (2014, p. 95).

O desajuste em EA, assim como em VS, parte de um fenômeno natural e atinge o campo social. O que se percebe é que a natureza humana dos Bundrens é negada pela natureza social dos habitantes de Jefferson, pela posição de classe que essa família ocupa na sociedade. Uma vez negada essa inserção dos Bundrens no meio social, Faulkner reforça uma consciência da humanidade decaída, e senão volta para um ideal de natureza ao expor a radicalização do extremo desse pensamento, ao menos ele nunca se distancia “do único elemento natural constante do ser humano – o próprio corpo -, e sua atenção sempre se volta para o problema de como os indivíduos respondem a esse elemento natural constante do ser humano” (THOWNER *apud* CECHINEL, 2014, p. 83). Estando presente tanto na morte de Addie, quanto na perna quebrada de Cash, nas queimaduras de Jewel pela queima do celeiro e na violação do corpo da filha Dewey Dell.

Nessa deflagração do corpo, que também se apresenta no romance de Graciliano Ramos com a morte do papagaio e de Baleia, o que se percebe é que em ambas as narrativas a morte empurra a vida dessas pessoas, sempre presente na mesma figura dos urubus, que não deixa Fabiano esquecer a seca que mata as arribações “A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos” (VS:

p.11), ou da putrefação do corpo de Addie “e aquele rapaz perseguindo os urubus o dia inteiro debaixo do sol quente até que estivesse tão louco quanto os outros. (EA: p170).

No movimento que embala os caminhos da família que foge da seca e da que almeja cumprir uma promessa, vida e morte estão longe de constituir polos opostos. Nessa empreitada, nem a família de Fabiano é capaz de controlar a catástrofe da seca, nem os Bundrens são capazes de lidar com a poderosa inundação que se deparam a caminho de Jefferson, mas ainda assim eles são capazes de aceitar e contornar essas adversidades. Não que essa proximidade homem e natureza cause alguma estranheza.

Marx, n’*O Capital*, faz alusão ao metabolismo do indivíduo com a natureza, determinando essa relação como condição natural da vida humana, fruto essencial da sua produtividade. Nas palavras de Marx:

O processo de trabalho, como expusemos em seus momentos mais simples e abstratos, é a atividade orientada a um fim – a produção de valores de uso –, a apropriação do elemento natural para a satisfação de necessidades humanas, condição universal do metabolismo entre homem e natureza, perpétua condição natural da vida humana e, por conseguinte, independente de qualquer forma particular dessa vida, ou melhor, comum a todas as suas formas sociais (MARX apud LUKÁCS, 2015, p. 86).

Mas, se por um lado, as barreiras naturais do homem não podem ser abolidas, também é fato que elas são cada vez mais afastadas, de modo que exercem, na história dos homens, uma influência cada vez menor, ainda que sempre presente. Muito do processo evolutivo histórico do homem não é possível de ser explicado com base nas determinações biológicas dos indivíduos, tal como o processo de transição do feudalismo para o capitalismo. Isso se deve:

O trabalho produz objetiva e subjetivamente algo “novo”, com o que a história humana se consubstancia como um longo e contraditório processo de acumulação que é o desenvolvimento das “capacidades humanas” para, de forma cada vez mais eficiente, transformar o meio nos produtos materiais necessários à reprodução social (LESSA, 2008, p. 2).

Brevemente, como interpreta Lukács acerca dos estudos de Marx, ao transformar a natureza, o indivíduo e a sociedade também se transformam. A categoria do trabalho é uma condição de existência do próprio homem e todo o duplo caminho de transformação que perfaz- de modificação da natureza e como consequência de si mesmo- é capaz de modificar a sociedade, perpetuando todo um ciclo de reprodução social. Nessa reprodução social, segundo Lukács na *Ontologia do ser social*,

desdobram-se dois polos interconexos: a reprodução das individualidades e da totalidade social.

Dessa forma, o desenvolvimento cada vez mais ressalta uma direção em que predomina o fator social, de modo que “não é a consciência dos homens que determina seu ser; é seu ser social que, inversamente, determina sua consciência” (LUKÁCS, 2015, p. 89). O ser social compõe-se a partir das relações econômicas ou sociais – base da concepção marxista – e extra econômicas, constitui a consciência dos homens, pois a partir da sociabilidade dos indivíduos é que desenvolve suas faculdades humanas.

Mais do que isso todo o desenvolvimento social leva ao crescimento de capacidades humanas para produção de bens e a necessária busca do novo. Nessa produção ‘Marx de fato considera o valor de uso como “a relação natural entre coisas e ser humano”, “a existência das coisas para os homens”, ao passo que o valor de troca – surgido depois – “é a existência social das coisas”’(p. 88). Ou seja, um dos traços ontológicos marcantes do trabalho é que remete para além de si próprio, o levando a vias de sociabilidade cada vez mais complexas e ricas. Sérgio Lessa (2008) observa que “este remeter do trabalho para além de si próprio é a sua conexão ontológica com a reprodução social como um todo. É esta característica que o torna a categoria fundante do ser social: é aqui que a história social apresenta determinações absolutamente distintas da natureza” (p. 3). Logo, nessa concepção, a própria consciência que os indivíduos têm da natureza, seu conhecimento acerca dela é determinado pelo ser social.

A predisposição humana rumo a um caminho cada vez maior da sociabilização vai de encontro ao trajeto dessas personagens. Dissertamos, anteriormente, que toda incursão das famílias é marcado por um sentimento de inadequação e inabilidade, que reflete até mesmo na própria capacidade imanente do ser humano à linguagem, tornando-se “um bicho”, como proclama bravamente Fabiano. Mais do que isso, não é raro o momento em que esses indivíduos se veem com atributos não humanos, recorrendo a uma animalização “Um homem não é muito diferente de um cavalo ou uma mula, de um jeito ou de outro, só que uma mula ou cavalo tem um pouco mais de bom senso” (EA: p. 55).

Não que há nessas obras um traço de defesa do primitivismo ou a um determinismo, mas nos parece que esse corte da comunicação direciona o indivíduo a uma identificação maior com a natureza, uma vez que a sociabilidade é perdida. Nessas

desventuras pelos quais os personagens desafiam chuva, seca, fogo água, as adversidades naturais em nada se comparam ao desafio social posto a esses núcleos familiares. A natureza aparece como o trabalho e realidade desse homem, é sua confirmação como ente-espécie.

Em *Grundrisse*, Marx explica que “em todas as formas em que domina a propriedade da terra, a relação natural ainda é predominante. Naquelas em que domina o capital predomina o elemento social historicamente criado” (MARX, 2011, p. 86/87). Os romances de Graciliano e Faulkner trazem um adendo: ao mesmo tempo em que os indivíduos vivem uma existência quase natural e que travam uma luta direta contra os elementos naturais, eles ainda se integram ao todo da economia capitalista, no qual a fazenda, o proprietários, o comerciante, os habitantes de pequenos municípios e até a venda do bolo de Cora integram-se ao processo de exploração do capitalismo na sua vertente colonial.

Hermenegildo Bastos, no posfácio de VS “Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em *Vidas Secas*”, atenta a essa realidade de:

[...] próximos à natureza, mas ao mesmo tempo dela afastados por uma relação de trabalho alienado, os personagens de *Vidas secas* parecem ser símbolos do ser social em seu processo de evolução histórico. É nesse sentido que se pode dizer que a natureza é a questão aí: natureza e trabalho (BASTOS, 2014, p. 133)

Tal ambivalência desses personagens nas obras de Faulkner e Ramos ganha respaldo na própria condição do camponês, que eles partilham. Marx explica que “os camponeses não se enquadram bem na categoria dos trabalhadores produtivos nem na dos improdutivos, embora sejam produtores de mercadorias. Mas sua produção não está subsumida no modo de produção capitalista”. Dentro do sistema capitalista, o ser social do camponês é posto em contradição, pois seu desenvolvimento é tido por incompleto, uma vez que ele “se torna mercador e industrial sem as condições que o capacitam a fabricar seus produtos como mercadoria” (LUKÁCS, 2015, p. 81).

O fato é que a mística de um regresso da natureza humana a um vida natural, primitiva é condenada pelo filósofo Karl Marx, taxado por um naturalismo de aparências. Isso porque o estágio em que o homem se encontra é o resultado de um processo histórico cujo sistema de produção que ele está inserido se caracteriza como o estágio processual de evolução. No prefácio de *Uma contribuição para a Crítica da*

*Economia Política*, Marx (2008) atesta que o indivíduo só produz em sociedade, este é um ser eminentemente social e histórico, movidos pelas novas forças produtivas desenvolvidas a partir do século XVI. Para o teórico, o indivíduo aparece dentro de um contexto mais vasto, cuja vivência em sociedade é essencial para sua constituição como sujeito e como fator de desenvolvimento de suas potencialidades.

O caminho de uma fusão indissociável que alinhe a essência do indivíduo a uma natureza primitiva, evidenciadas em um primeiro momento do romance, não surge como um campo de possibilidade, um ideal naturalista, mas sim como um grave sintoma de regressão da condição humana. As relações sociais tornam-se obstruídas em face de uma ordem social e econômica que não acolhem esses sujeitos. O desenvolvimento das capacidades humanas desses personagens está sendo impelida por uma sociedade que os rejeita, a marginalização desses indivíduos é tamanha ao ponto de se realizar uma reserva ética do homem perante a natureza; ética esta que, na sociedade, não lhe é conferida, uma vez que são oprimidos pela ordem social.

O evidente conflito entre campo e cidade que se realiza nos romances aponta para a força de um modo de produção que transformou o mundo, e cujo reflexo atinge as relações entre campo e cidade, em ponto de mutação. Raymond Williams, no estudo *O campo e a cidade*, analisa com base no seu país de origem, a Inglaterra, que o modo de produção capitalista continua a ser, em termos de história, o agente mais eficiente de transformações físicas e sociais. Ao realizar todo um percurso de representação do campo e da cidade na história literária até o século XX, o autor constata:

A cidade é apenas uma maneira convencional de se ver essa espécie de transformação; e o campo, como agora quase todos sabem, é sem dúvida outra. De fato, a mudança de atitude mais antiga de admiração pela terra cultivada para o amor intenso, aos lugares em que a natureza permanece “intacta” é um registro preciso desse processo persistente, e de seus efeitos em uma de suas etapas mais ativas. (WILLIAMS, 2011, p. 478)

E mirando nos campos ingleses, o autor retém que todo esse modo de produção teve origem na Inglaterra rural, de lá produzindo efeitos característicos como o deslocamento das comunidades tradicionais, reorganização física do ambiente, aumento da produção, entre outros. Faulkner e Graciliano capturam o momento preciso do processo de implantação de um modelo econômico burguês que visa à modernização com chegada da industrialização e da agricultura mecanizada e do movimento de mobilização demográfica.

Faulkner delinea esse momento histórico mostrando a perspectiva dos sulistas sobre esse processo pós Guerra Civil Americana, que se mostra desastroso ao forçar uma modernização que mal ainda havia se aburguesado; presa ainda, tanto nos valores quanto nas técnicas, às tradições antiquadas. A chegada dos *yankees* e a busca rápida dos ideólogos da industrialização colidem com a estrutura essencialmente rural do Sul nas esferas políticas, econômicas e sociais, despreparada para lidar com esses novos modelos. É esse crítico “cenário que viria a mobilizar as simpatias e os esforços técnicos e temáticos de Faulkner”. (SOARES, 2003).

Situação semelhante compartilha os nordestinos que Graciliano pinta, cuja necessidade de aceleração econômica proclamada pelos detentores de poder não encontrou equivalência com qualquer possibilidade de revolução política. Em *A revolução burguesa no Brasil*, estudo importante de Florestan Fernandes (2006), o sociólogo destaca que, sob o pretexto da modernização e do desenvolvimento industrial, o país foi submetido a um modelo econômico que não compactua com os pressupostos e modelos implantados nos países centrais. Em nenhum momento tais inovações visavam o desenvolvimento interno do país, “a mudança que ocorria na economia se dava simplesmente pela substituição das antigas formas de dependência por outros mecanismos que instituíam novas formas de dependência” (PERONDI, 2007, p. 138).

Soma-se a esse painel, a esquizofrenia com que se efetuou tal operação. Como aponta Florestan Fernandes, não houve o confronto direto, a maior parte dessa burguesia tem origem rural, e que através da socialização com a oligarquia absorveu muitas das suas características e as reproduziu no seu meio. Nossa burguesia não adquiriu o tom revolucionário das de outros países, apenas surgiu como consequência da sociedade de classes, o povo não esteve presente e nunca houve um compromisso real de ajuda-lo.

Ao explicar essa nova configuração socioeconômica que aponta no horizonte desses lugares, Cerqueira demonstra que:

A unidade socioeconômica regional tanto em Faulkner quanto em Ramos é fragmentada pelos ciclos climáticos e deles dependente. Cada um destes ciclos predetermina outra forma de fragmentação, expressa na migração da população, na destruição da estrutura da agricultura, na eliminação das condições econômicas estabelecidas e ameaça todo sistema existencial. Interpretando uma realidade fragmentada no qual o desenvolvimento do capitalismo ainda é primitivo e mercantilista, Faulkner e Ramos interpretam também a luta individual para desvelar, dentro deste mundo alienado ou em

oposição a ele. Um significado real para a vida. A estrutura socioeconômica do Sul e do Nordeste, bem como a estrutura dos dois romances, faz lembrar as contradições dentro do próspero capitalismo industrial e decadência do sistema rural, evidenciando as forças que finalmente destruirão a estrutura colonial arcaica. (CERQUEIRA, 2003, p. 40)

O narrador de *Vidas secas* tem ciência de todo esse processo e, na sua onisciência, sabe que os caminhos da liberdade ainda estão longe da vida desses retirantes, encarando com descrença a migração desses sujeitos “Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens forte, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos.” (VS: p. 128). Seja no sertão ou na cidade, o ciclo de opressão dessa gente está longe do fim.

Ao passo que, em EA, a viagem da família do campo para a cidade aponta não apenas para um movimento demográfico, mas também para uma promessa frustrada: a cidade não pode dar à família de agricultores a vida melhor com que eles sonham. O sonho de ver o trem elétrico de Vardaman é substituído pela oferta “Você não prefere comer bananas? Não mesmo” (EA: p.211). Ao contrário, esses personagens se deparam na cidade com apenas a fraude, em especial Dewey enganada pelo falso médico “Bah”, digo, “dez dólares”. “Veja, meus conhecimentos e habilidades não têm preço. Pelo menos não tão baixos” (EA: p. 206). Como aponta Soares, o espaço urbano não os absorve como produtores, no máximo, e paradoxalmente, como consumidores. Ao fim, o enterro da mãe, em espaço citadino, marca o fim de uma era e começo da outra, que aponta para rumos diferentes. Antes de seguir de volta rumo ao campo, Anse toma uma nova Mrs Bundren:

[...] e aí vimos atrás dele, carregando outra maleta – uma mulher bem-vestida com jeito de pato, com uns olhos arregalados que pareciam desafiar qualquer homem que tivesse o atrevimento de lhe dizer alguma coisa. E lá ficamos observando os dois, com Dewey Dell e Vardaman de boca semiaberta e as bananas comidas pela metade nas mãos e ela vindo atrás do pai, olhando-nos como nos desafiasse. E aí eu vi que a maleta que ela carregava trazia um desses gramafones pequenos. Era isso mesmo, tudo fechado e tão bonito com o um quadro, e cada vez mais que saísse um novo disco no catálogo e nós sentados na casa no inverno, ouvindo-o, eu pensaria que pena que Darl não pode estar para desfrutar disso também. Mas é melhor para ele assim. Este mundo não é o seu mundo; esta vida sua vida. (FAULKNER, 2014, p. 218)

A aceitação dessa nova Mrs. Bundren pela família está vinculada a um objeto que traz consigo: um gramofone, envolto por uma aura que a partir de então a família passa a cultivar silenciosamente, em detrimento de qualquer possibilidade de diálogo ou contato humano mais rico. Faulkner parece revelar um caminho inevitável desse

processo de industrialização, trazendo consigo um olhar crítico que expõe um percurso que cada vez mais pende para a fragmentação do sujeito nessa era moderna.

### **3.2-O mundo reificado e o realismo como caminhos em Ramos e Faulkner**

Eric Hobsbawm, ao analisar as profundas mudanças na primeira metade do século XX, sobretudo as mutações da sociedade de base capitalista atenta:

Marx e os outros profetas da desintegração dos velhos valores e relações sociais tinham razão. O capitalismo era uma força revolucionadora permanente e contínua. Claro que ele acabaria por desintegrar mesmo as partes do passado pré-capitalista que antes achava convenientes, ou até mesmo essenciais, para o seu desenvolvimento: acabaria serrando pelo menos um dos galhos em que se assentava. Sob o impacto da extraordinária explosão econômica da Era do Ouro e depois, com suas conseqüentes mudanças sociais e culturais- a mais profunda revolução na Sociedade desde a Idade da Pedra-, o galho começou a estalar e partir-se. No fim deste século, pela primeira vez, tornou-se possível ver como pode ser um mundo em que o passado, inclusive o passado no presente, perdeu seu papel, em que os velhos mapas e cartas que guiavam os seres humanos pela vida individual e coletiva não mais representam a paisagem na qual nos movemos, o mar em que navegamos. Em que não sabemos aonde nos leva, ou mesmo onde deve nos levar, nossa viagem. (HOBSBAWM, 1995, p.22)

Ao fim da Era da Catástrofe, revelou-se uma perda da inocência dos valores mantidos durante o século XIX. O novo século que se formou entrou em coalisão com as tidas certezas de uma sociedade liberal burguesa capitalista. A estabilidade econômica e social, as instituições política, inclusive, a paz e o senso de pertencimento, moralidade ou humanidade dos indivíduos foram desconstruídos abruptamente perante um cenário em que a decadência e o colapso tomaram o horizonte de perspectiva deles.

Compartilhando o mesmo espírito da época, a arte não se absteve em revelar as agruras de um século cujas instituições apoiavam-se em escombros e que o homem era vítima de um desfalecimento moral e humano. Movimentos como a vanguarda artística do século XX não tardaram em alardear o vazio existencial e a desesperança dos novos tempos. Com um radicalismo chocante, mais do que representar, as novas formas de expressão artística – o cubismo, expressionismo, futurismo, almejavam conferir uma veracidade da experiência humana, em que qualquer traço de tentativa de representação era insuficiente diante da desordem vivenciada pelo homem.

De maneira abrangente, o movimento vanguardista do século XX apesar de profetizar um sentimento da condição humana, pouco dialogava com as massas. Pouco a vanguarda comunicou-se com a preocupação do público, afora o momento em que tal se diluiu no cotidiano pós-Primeira Guerra, tornando a vida metropolitana claramente marcada pelo modernismo<sup>57</sup>. Contudo, o que é inegável e inerente à vanguarda foi sua força politizadora, talvez mais que qualquer das grandes artes de qualquer período marcante. No ambiente de guerras mundiais e da Revolução de Outubro e, acima de tudo, no combate ferrenho contra o fascismo nos anos de 1930 e 1940, o grande mérito desse movimento foi de trazer ao grande público o debate dessas questões e de conscientização. Mérito também da esquerda, uma vez que, muitas vezes, a esquerda revolucionário atraiu a vanguarda. Como exemplo, a influência de Lenin, que trouxe de volta o marxismo ao mundo ocidental, assegurando a conversão das vanguardas ao que os nacionalistas-socialistas chamaram de “bolcheverismo cultural”. (HOBSBAWN, 1995, p.152)

No campo das conjecturas, tal fato pode ter sido uma das principais razões de contato da vanguarda àqueles artistas talentosos fora do mundo europeu. Relativamente distantes das revoluções, mas aguerridas aos ideais, esses artistas podem assimilar o pensamento da vanguarda revalorizando o peso das suas tradições e readaptando-as ao modernismo. De modo mais imediato, revelar o seu maior interesse: o de descobrir e apresentar a realidade de seu povo, de reavaliar o passado às exigências do presente na arte. Em termos mais gerais, como afirma Hobsbawn, ficava cada vez mais claro que o “realismo” era o alvo deles. A possibilidade de pela arte, revelar o homem comum deste século, dominado pelas artes produzidas por e para ele.

Realizamos tal panorama uma vez que os romances aqui analisados atuam num mundo reificado. O descompasso do mundo moderno reflete nessas obras, por isso nada está completo ou passível de total compreensão, ao ponto de Hermenegildo Bastos defender que, no romance VS, a “reificação<sup>58</sup> invade o trabalho poético” (2014, p. 132).

---

<sup>57</sup> Atentamos à diferença entre o moderno e modernismo, convergindo com a opinião de João Alexandre Barbosa na defesa de que “entre o moderno e modernismo é preciso atentar para o fato de que, se o primeiro termo indicia um de bases universais, apontando para tufo o que significou problematização de valores literários no amplo movimento das ideias pré-românticas, no segundo termo, confundindo-se, em alguns casos, com a própria ideia de vanguarda, já aponta para a retomada, num nível de intervenção cultural de desdobramento do primeiro” (BARBOSA, 1990, p. 119).

<sup>58</sup> No *Dicionário do Pensamento Marxista*, o conceito de reificação consiste no “ato (ou resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas

Vimos anteriormente que sociabilidade para os personagens de *Vidas secas* é negada, apesar de estes também fazerem parte de um todo social que sempre tenta os excluir. Nessa negação social, o trabalho de Fabiano, que também faz parte de um todo da economia capitalista, passa por um filtro da reificação, tornando estes personagens meras peças de uma engrenagem. No cenário das relações de produção, a própria obra expõe o lugar que estes estão destinados “No mundo, subitamente alargado, viam Fabiano e sinhá Vitória muito reduzidos, menores que as figuras dos altares” (V.S: 74). Assim, o trabalho em *Vidas secas* é perpassado por uma teia de interconexões, estas que, por sua vez, alienam o homem perante a estranheza de uma linguagem cifrada o qual não conhece e nem compreende.

Assim, o romance de Graciliano nasce sob o signo da reificação, e a forma com que a obra se apresenta, sua estrutura, é a primeira marca desse indício. Em *Vidas secas*, as relações sociais se tornam tão degradadas em face de uma ordem econômica opressiva ao ponto da composição do romance tornar-se uma *mimesis* das relações de produção. Para Bastos é “no terreno da técnica que a *mimesis* é irrefutável: pelas técnicas que a obra põe em ação, ela aponta para o mundo da produção, e dessa forma, para a sociedade da divisão do trabalho e da exploração” (BASTOS, 2014, p. 137).

Situação ainda mais extrema sofre a narrativa de EA, marcada pela intensa fragmentação discursiva e das diferentes perspectivas isolacionistas, expondo uma consequente alienação tanto da esfera individual do sujeito, quanto familiar e social.

*Vidas secas* e *Enquanto agonizo* fazem parte do novo romance do Século 20 que, como aponta Alfredo Bosi, é radicado no mal-estar do entreguerras, contemporâneos do fascismo, do stalinismo, do *new deal*, dotados da análise psíquica, importância social e notação moral:

Na década de 30, os romances de Dos Passos, de Hemingway, de Caldwell, de Faulkner, de Steinbeck, de Lawrence, de Céline, deram exemplos de um realismo psicológico bruto como técnica ajustada a um tempo em que o homem se dissolve na massa [...] Entre nós, verifica-se o mesmo: é ler Graciliano, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Marques Rebelo. (BOSI, 2015, p. 416).

---

produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso “especial” de ALIENAÇÃO, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista” (BOTTOMORE, 1988, p. 495).

Às características elencadas do novo romance moderno, acrescentou-se, na composição literária, uma completa reelaboração dos elementos da narrativa, no qual o reconhecimento da temática se faz na assimilação da própria estrutura da obra. O romance como montagem consagrou-se como um dos mais característicos das mudanças ocorridas no gênero. A narrativa composta de personagens e fragmentos de acontecimentos articulados frouxamente, de tal forma que o leitor mal reconheça o fio condutor da narrativa se tornou muito conhecida, principalmente, pelo choque radical que as técnicas que o compõem provocaram no público. Se em tais romances, o narrador objetivo se omitia, lançando-se junto ao fluxo da consciência da personagem, também ganhou espaço, no século XX, o romance caracterizado pela focalização rígida da personagem somente de fora. O narrador distancia-se de modo a apenas descrever o comportamento exterior, reproduzindo apenas o diálogo. Inspirado nas correntes teóricas da psicologia behaviorista, essa técnica ganhou adeptos de renome como o escritor Ernest Hemingway, cuja perspectiva é unilateral, junto a estilo seco permeado pela ação.

Há ainda outras variações de romance que fazem um intermédio dessas técnicas, mas, em geral, em ambos os casos o narrador “se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador “realista” e projeta um mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada” (ROSENFELD, 1996, p.96). O crítico considera, com certo pessimismo, que independe da perspectiva adotada no romance, o efeito que se tem é de um abismo profundo entre o mundo e o indivíduo e a consequente perda de sua integridade. Ao adotar essa visão, os escritores estariam trazendo uma expressão verdadeira do grave desequilíbrio e das transformações devastadoras do seu tempo.

Por sua vez, Auerbach, também constata a profunda desesperança do que ele chama de “romance realista” do período entreguerras, mas ao enfatizar esse múltiplo reflexo de consciência, o crítico decorre que isso não é somente um sintoma da confusão e da decadência do período, e que o romance em muito fala a favor dessa posição. Não há um reforço da decadência, pelo contrário, os romancistas estariam usando dos meios estilísticos, dos mais crus aos sutis, criados pela cultura como forma de evidenciar o afã da destruição dessa era conturbada. Mais ainda, na observação de Auerbach, essa valorização do instante, do acontecimento banal não a serviço da ação, mas do instante em si, expressa um engrandecimento do comum na nossa vida:

Por baixo das lutas e também através delas, realiza-se um processo de igualização econômica e cultural; ainda há um longo caminho a ser percorrido para se chegar a uma vida comum do homem sobre a terra, mas esta meta já começa a se tornar visível. E ela se torna mais visível e concreta já agora na representação desproposital, exata, interna e externa, do instante vital qualquer dos diferentes homens. (AUERBACH, 2002, p. 498)

Chama-se a atenção ao tratamento que Auerbach sugere em relação ao romance moderno, em sua concepção, tido de romance realista. Tal nomenclatura abre um precedente de polêmicas no que tange o realismo em uma arte de vanguarda, uma vez que, no seu cerne, o vanguardismo do século XX é por excelência uma arte anti-mimética. Outro ponto abordado pelo crítico que merece reflexão é a relação do romance moderno com a decadência dos tempos. Para ele, o novo romance abarcaria muito mais que um simples reforço dessa decadência, mostrando que o romance aponta para uma saída dessa crise, na valorização do comum da vida humana.

A perspectiva de Auerbach e de outros pontos de vista suscitaram um debate vigoroso de grandes intelectuais sobre os pontos da vanguarda. Nesse debate, estava em jogo, principalmente, o futuro das artes em sua luta contra o avanço do fascismo, a reificação e de ressignificação da condição humana. A interpelação que se coloca no horizonte de discussão da época é a relação que se estabelece entre o realismo e os movimentos de vanguarda, mais precisamente o romance moderno. Ademais, instaurou-se a questão, e que também levamos em consideração no nosso estudo, do momento em que uma parcela da arte deixa de ser um combate à decadência e passa a ser um reforço ao pensamento apologético do sistema existente.

György Lukács (1998), um dos grandes estudiosos do gênero romance, teve um dos posicionamentos mais radicais no que tange as transformações do romance do novo século e da influência das vanguardas. Para ele, a tida "literatura moderna" ou literatura da chamada vanguarda tende ao afastamento cada vez mais notável do realismo. Ao considerar a tendência da queda vertiginosa do realismo à medida que cresce as vanguardas, Lukács diretamente afirma o antirrealismo dessa arte, a apologética e, sobretudo, questiona o progresso na literatura da sua atualidade. Em sua compreensão, o moderno não estaria diretamente vinculado às novas práticas do gênero, se comprometendo, mais uma vez, ao conceito que permeou todo o seu estudo: a defesa do realismo.

Lukács toma a concepção marxista de realismo, cujo princípio baseia-se em tornar a arte sensível a essência. A arte, e por extensão, o romance realista se aprofunda na busca da essência que se encontra absorta na realidade dos fenômenos e figura uma captação da vida de forma onilateral, sempre atento ao conjunto e múltiplo aspecto da vida humana. Na vivência dos fenômenos da sociedade e na secção proveniente da vida burguesa, não é possível ter uma consciência imediata das ações dos indivíduos. O traço de todo bom escritor realista seria essa tentativa de perceber a realidade de modo processual, procurando a essência no fenômeno e o fenômeno na relação orgânica com a essência.

Ao sublinhar o problema da forma no romance, Lukács disserta:

Para os grandes romancistas, o problema da forma consiste em superar esta hostilidade do material com que trabalham, inventando situações nas quais a luta recíproca seja concreta, clara, típica, sem aparecer como um choque fortuito; só assim, da sucessão destas situações típicas, pode ser construída uma ação épica realmente significativa. (LUKÁCS, 2011, p. 208)

A partir dessa perspectiva, percebe-se que o realismo atravessa um sentido maior de resgate, diante da realidade ordinária da vida burguesa, da atividade espontânea do indivíduo e da integridade do homem perante a opressão do estágio de desenvolvimento da sociedade capitalista. Vai além da figuração média da realidade cotidiana e atinge tanto em sua individualidade quanto na ordem dos fenômenos sociais. O escritor realista nunca se dá por realizado na luta definitiva e processual da luta de classes, além de reivindicar o desenvolvimento integral do indivíduo que, no capitalismo, comporta uma fragmentação absoluta da totalidade da atividade humana. Restaurar o elemento *humanitas* desenvolvido em qualquer arte autêntica, principalmente, na sociedade capitalista, cuja exploração do homem atinge um sentido inumano perante seu caráter reificador. Mais ainda, transformar a relação entre coisas na verdadeira relação entre homens, visando capturar a essência dessas conexões, portanto, sua desfetichização.

A economia marxista, com efeito, faz com que as categorias do ser econômico (do ser que constitui o fundamento da vida social) sejam derivadas das manifestações de suas formas reais, isto é, como relações entre homens e homens, e por meio destas como relação entre sociedade e natureza. Mas, ao mesmo tempo, Marx demonstra que, no capitalismo, todas essas categorias aparecem necessariamente numa forma reificada; e por causa dessa forma reificada, ocultam a sua verdadeira essência, ou seja a relação entre os homens. Nessa inversão das categorias fundamentais do ser humano reside a fetichização inevitável que ocorre na sociedade capitalista. Na consciência humana, o mundo aparece completamente diverso daquilo que na realidade é: aparece deformado em sua própria estrutura, separado de suas efetivas conexões. Torna-se necessário um peculiar trabalho mental para que

o homem do capitalismo penetre nesta fetichização e descubra, por trás das categorias reificadas (mercadoria, dinheiro, preço, etc.) que determinam a vida cotidiana dos homens, a sua verdadeira essência, isto é, a de relações sociais entre os homens. (LUKÁCS, 2011, p. 46)

O surgimento de um grande romance pressupõe uma compreensão justa e adequada das contradições do sistema capitalista, mesmo àqueles autores que não possuem a consciência de tornar esse o principal objetivo de sua prosa. Na realidade, essa figuração deve ser inerente à narrativa, reside quando o autor assimila à ação do romance o homem em sua conexão com o ser social, criando situações em que ative a essência do homem e desperte o conteúdo autêntico de sua consciência. Que através do destino individual de um homem revele a representação global da sociedade, não mais em conjunto como na era dos épicos, mas que extraia das contradições da sociedade de classe uma grandeza épica para a forma romanesca.

Assim, a maior luta do romancista é apropriar-se positivamente das dinâmicas sociais oriundas do capitalismo. Trata-se de uma defesa incansável de reparação das partes fragmentadas ainda assim ressaltando-as, uma contenda em tornar imponente a prosa da vida cotidiana, tomando "apaixonadamente posição contra os efeitos perniciosos e envilecedores da divisão do trabalho e colhessem o homem na sua essência e totalidade" (LUKÁCS, 2011, p. 99).

O triunfo do realismo dá-se na medida de conhecer o homem e o profundo quadro das relações sociais intimamente. Entretanto, tal realização parece cada vez mais distante na sociedade capitalista, operante no modo de divisão do trabalho. Não apenas restrita aos efeitos da economia, essa divisão capitalista subtrai o homem na ampla vastidão do conhecimento humano. A vida e o saber científico remontam nesse sistema a uma pequena especialização e uma reprodução superficial dos fenômenos, tomados de forma isolada e imediata. Dessa forma, o homem jamais consegue adentrar e compreender a magnitude das contradições dos processos sociais, visualizando apenas uma capa monótona e desesperançosa da vida. Este processo acentuou-se mediante o avanço ininterrupto da ideologia capitalista, processo que Marx denominou como a era da decadência ideológica da burguesia.

A Revolução Alemã de 1848 marca um ponto importante deste processo, que assinala a dissolução do hegelianismo, tida como a última grande filosofia da sociedade burguesa. No cenário alemão do pós 1848, onde os partidos alemães traíram os grandes interesses ligados ao povo, Marx assinala que "A burguesia tomava consciência, com

razão, de que todas as armas que havia forjado contra o feudalismo voltava-se contra ela; que toda a cultura que havia gerado rebelava-se contra sua própria civilização, que todos os deuses que criaram a havia renegado" (LUKÁCS, 2010, p. 50).

Observa Marx que guinada político-ideológica do pensamento burguês abriu um precedente para o pensamento da apologética e da decadência que, dentre muitos efeitos, acentuou a divisão social do trabalho, criando raízes profundas na vida do homem submetido a essa divisão e conferindo-lhe um caráter animalesco e irracional.

A imagem que surge da era da decadência é uma terrível deformação do homem, seja no campo material ou espiritual. O sentimento que se intensifica é impotência e opressão, a sensação incômoda da impossibilidade de escape, o tom profético e determinista de um "destino" pequeno e lamurioso.

Na literatura, Lukács declara que os efeitos da decadência são desoladores. O baixo nível espiritual da vida e da práxis migra para a narrativa, tornando baixo também o nível das obras. E isso se dá em razão do pensamento decadente que mumifica todas as coisas, toda a unidade contraditória da vida se perde na apologética capitalista, na qual o homem se torna incapaz de assimilar as ligações mais ocultas e profundas da vida. O realismo na literatura surge como um meio viável de quebrar a casca superficial, uma oportunidade para conhecer o íntimo do homem, contudo quando o escritor refugia-se no preconceito e na conformidade da ideologia capitalista, e não entra em combate a esta - nem sempre se dá de forma direta - ele extingue seu traço realista.

A profundidade da intuição estética, da aproximação realista à realidade, é sempre constituída - qualquer que seja a concepção do mundo formulada pelo escritor em termos de pensamento - pelo impulso a nada aceitar como resultado morto e acabado e a dissolver o mundo humano numa viva ação recíproca dos próprios homens. Portanto, todo o realismo verdadeiro implica na ruptura com a fetichização e com a mistificação. (LUKÁCS, 2010, p. 85)

No cenário dos anos de 1930, Lukács enxerga a vanguarda como expressão da alienação da sociedade capitalista, rejeitando em absoluto o caráter de protesto, pois ele é ausente de perspectiva histórica, distante das forças que lutam contra o capitalismo. Assim, toma que os movimentos literários modernos, do naturalismo ao expressionismo, sucedem-se na medida “em que tomam a realidade tal como ela se apresenta de imediato ao escritor e às suas personagens” (LUKÁCS, 1998, p. 2015). Tais movimentos se pautam por sua imediaticidade, ausentes da verdadeira unidade dialética da aparência e da essência.

O estilo artístico é retirado deste imediatismo, de uma representação artística da superfície, isenta de um diálogo exterior. Trata-se de arte de perspectiva unilateral, em que a essência das coisas é traduzida por puro subjetivismo e impressões. Assume, portanto, o expressionismo como "a dança da morte da arte burguesa", reduto da decomposição da essência das coisas. O posicionamento hostil à realidade resulta numa arte de conteúdo pobre e amorfo, muitas vezes o conteúdo da obra é a falta do próprio conteúdo.

No seu estudo "Trata-se de Realismo!", Lukács expõe, ao nosso entender, sua maior crítica ao movimento moderno da vanguarda: o de tomar a realidade, o estado do mundo de sua época como um não mundo, a partir de uma pequena camada intelectual e desconexa da práxis social. Essa opta por ver o mundo sob o espectro de um aparente caos, pois o mundo é um material estranho a esses seres, toda a vida e suas infinitas configurações são reduzidas a átomos, *flashes*, capturas, enfim, ao resto pobre da vida. Daí seu fascínio e única opção estética, a montagem, o qual o crítico encara como uma profunda monotonia:

Essa monotonia é a consequência necessária do abandono do reflexo objetivo da realidade, do abandono do esforço artístico de configurar a rica e entrelaçada diversidade e unidade das mediações e da sua superação nas personagens. Já que este modo de sentir o mundo não adite nenhuma composição, nenhum crescendo e decrescendo, nenhuma estruturação a partir de dentro, da natureza real da matéria viva e configurada. (LUKÁCS, 1998, p. 213-214)

Fazemos alusão à perspectiva lukacsiana do romance uma vez que encaramos *Vidas secas* e *Enquanto agonizo* como obras realistas, nascidas sob o signo da reificação do mundo moderno que adentra as estruturas temáticas e formais da obra. Embora haja uma perceptível objeção ou inflexibilidade de Lukács a respeito da literatura no período da decadência, consideramos que as obras analisadas aqui carregam o espírito das transformações do século em que emergiram, absorvendo nas suas narrativas o curso das mudanças estruturais, políticas e econômicas de suas respectivas realidades. Para isso buscamos nas análises feitas aprofundar um aspecto primal desses romances, a sua montagem, que confere a eles um traço, a princípio, antirrealista.

Vimos que a montagem em VS, como comprovado por teóricos como Antonio Candido e Luís Bueno, não atende a uma descontinuidade, mas sim a uma montagem contínua e articulada. Seus episódios são dotados de uma autonomização das partes;

partes estas que nada têm de fragmentárias, pelo contrário, são peças que dentro do seu alcance são dotadas, ainda sim, de uma totalidade. Estas apresentam uma coerência interna essencial para a composição do todo. Como afirmado por Bueno, os capítulos se correspondem de uma forma que, caso haja uma peça, um episódio fora da ordem, desmonta-se o que é *Vidas secas*.

Assim, o que se tem é um romance cuidadosamente montado, que na perspectiva de Bastos (2014) remete a uma *mimesis* da técnica da divisão do trabalho. Contudo, é preciso salientar até que ponto essa *mimesis* das relações de produção que toca o romance abriria um espaço perigoso para a própria apologética ao sistema. Preocupação em termos semelhantes também atinge o teórico Lukács, ao estudar a literatura no período denominado por ele de decadência burguesa, marcado pelo ápice do estágio de desenvolvimento do sistema capitalista.

Lukács (2010), no seu texto “Marx e o problema da decadência burguesa”, tendo por base seus estudos marxianos, analisa a problemática da divisão social do trabalho. Dentre os principais pontos destacados, estaria a separação mecanicista entre campo e cidade que, na concepção de Marx, sucumbiria indivíduos a atividades prefixadas e impostas, nas suas palavras, o mesquinho animal urbano e o mesquinho animal rural, diluindo toda a pluralidade do homem. Além dessa divisão, produz-se uma cisão entre as atividades materiais e espirituais, entre a teoria e a práxis, o que resulta em “homens que capitulam sem resistência diante da vida capitalista - também uma cisão entre o intelecto e a vida dos sentimentos” (LUKÁCS, 2010, p. 67).

Paralelamente a estes fenômenos, a divisão social do trabalho resultou em uma preocupante especialização das atividades profissionais dos homens, onde tudo aparece autônomo do processo do conjunto. Tal aspecto seria nocivo, pois produziria um efeito superficial, uma imediaticidade na compreensão da realidade, interpretada erroneamente como um efeito estático, um determinismo do qual ninguém pode escapar. Lukács realiza uma defesa perante o esfaziamento que toma a literatura em face da hostilidade do material com o qual escritor trabalha- o mundo reificado. Seu receio e sua maior luta são contra o conformismo que um autor possa assumir perante a realidade do mundo, refletindo em sua obra apenas a superficialidade dos processos, nunca tomando as contradições sociais, que são base da matéria romance, de modo a estabelecer uma luta concreta de classes sociais. Uma vez que o escritor toma como absoluto esta aparência

dos processos sociais, ele estará transformando, muitas vezes sem ao menos perceber e sem intuir, sua poética num meio de apologia ao sistema, quando justamente tenta fazer o oposto disto.

É Lukács quem disserta:

Não é possível que o homem supere em si mesmo os traços da decadência sem conhecer e compreender as mais profundas estruturas da vida, sem quebrar a casca superficial que, no capitalismo, recobre as ligações mais ocultas e a mais oculta unidade contraditória; aquela casca que a ideologia da decadência mumifica e vende como algo definitivo. (LUKÁCS, 2010, p. 85).

Quando questionamos previamente se a forma com que o romance VS se constrói reafirmava o mundo da produção, e até inadvertidamente o defendia, estas conjecturas se desvalidam à medida que a obra, por meio de uma estrutura que comporta a lógica da produção do capital, ainda assim abre espaço para conhecermos as partes, as peças individuais desse sistema. É nesse momento que a obra expande suas fronteiras; esse conhecer das partes autônomas dessa engrenagem equivale a uma abertura para o narrador conhecer esse outro a que é refutado sua qualidade de ser social.

Num exercício de liberdade artística e poética, o autor critica a realidade do seu meio transpondo para a sua escrita os próprios meios de produção do qual ele e nós leitores também fazemos parte, nunca os tomando como traços mortos, dinamizando esse maquinário conforme nos aproximamos e conhecemos a vida destes personagens. Acima de tudo, como afirma Candido (2011), para chegar à humanização dessas personagens, Graciliano Ramos soube criar em todos os níveis artísticos, da elaboração do discurso ao desenho geral da composição, formas de mostrar a visão dramática desse mundo reacionário, onde o capitalismo mostra seus males e exploração a todo instante.

Graciliano, por meio da composição do romance, soube trazer as contradições sociais, dotando-as de um espírito revolucionário condizente com a década de 30. O escritor também faz parte do mundo reificado, e isso reflete no seu trabalho poético, entretanto ele internaliza esses limites a seu favor, transformando a estrutura de seu texto numa mimesis na desarmonia da ordem capitalista. Se a totalidade do romance marca a visão dramática deste mundo reacionário, o escritor luta contra a reificação dentro da própria forma, assumindo essa automatização não só das relações de

produção, como sociais e dotando-a de contradição ao elencar, nesse maquinário, um campo de possibilidades dos migrantes para além das peças engendradas de um sistema.

Não há fragmentos na composição do romance, há segmentos cuidadosamente alinhados de forma a elucidar as engrenagens que impulsionam esta máquina. Pelas técnicas que a obra põe em ação, ela aponta para o mundo da produção e para a sociedade da divisão do trabalho e da exploração. Se o texto ainda assim passa uma sensação do descontínuo, do fragmento, está, pois, no descompasso do mundo moderno que se reflete na obra, onde nada é passível de total compreensão. Tal incapacidade de uma plena consciência atinge o narrador e o personagem, que se unem na tentativa de contornar o caráter incontornável dos problemas de classe.

Mas se as contradições sociais se mostram ainda num horizonte de trágica impossibilidade, a obra surge, ainda que com seus limites, como um meio de liberdade a esses homens. Conclui-se, pois, que a composição do romance *Vidas secas* traz em si as contradições imanentes do tempo e da sociedade o qual Graciliano está inserido. A obra surge para nós como resposta perante o quadro de opressão. Ao leitor é conferido, no desenho da composição, a totalidade do mundo opressivo, que se faz no conhecimento onilateral dos personagens e do sistema a que estão submetidos.

O romance se abre ao outro e, nessa abertura, conhecemos a dura vida, mas também as vontades de Fabiano, Sinhá Vitória, dos meninos, de Baleia. Se o romance pinta o ciclo de eterna exploração da vida desses indivíduos, mostrando, por meio de sua estrutura, que nada fazem parte de nada mais de uma máquina, há a valorização e, sobretudo, a humanização dessas peças. É nesse conhecimento das potencialidades do outro, na dimensão desse todo, que se leva a um passo maior na consciência de nós como seres sociais.

Se por um lado, a representação de Graciliano Ramos sobre o sistema aristocrático decadente do Nordeste Brasileiro é bem aceita na perspectiva realista de críticos marxistas e não-marxistas no Brasil, por outro lado é mais difícil a associação de William Faulkner como um escritor realista. Ao traçar um panorama da recepção dos romances faulknerianos nos Estados Unidos, Nelson Cerqueira observa que as interpretações de Faulkner assumem temáticas religiosas, existencialistas, míticas, entre outras, mas grande parte dos intelectuais desconsidera a validade do conceito de realismo no julgamento das obras do escritor.

Convicto que, assim como *Vidas secas*, a melhor leitura do romance de Faulkner se dá por um viés do realismo, tese a qual defende, Cerqueira adiciona que as interpretações de *Enquanto agonizo* são “provavelmente o corpus mais insatisfatório de reação a quaisquer das obras de Faulkner” (Gold 56), e que este romance é aquele com que os “críticos e acadêmicos parecem enganar-se mais frequentemente” (CERQUEIRA, 2003, p. 251). Se a crítica brasileira enfatizou o emprego da técnica e do interesse modernista de Ramos, a comparação com a recepção americana de Faulkner foi bem menos calorosa. Essa perspectiva antirrealista do fundador de Yoknapatawpha se deve às expressões da decadência e alienação que surgem em sua obra, e à associação ao Modernismo, cuja afirmação dessa decadência encontraria respaldo na representação de vidas fragmentadas, de puro caos.

Ainda assim, é possível perceber mais do que mero caos, e um relato que tende aos processos objetivos da realidade. Na narrativa de Faulkner, os processos psíquicos são desencadeados por uma relevância das ações, por algum processo traumático de rompimento, como é a morte de Addie. Se os acontecimentos externos são dotados de significativo peso para incitar um pensamento interno, isto naturalmente nos leva a conjecturar que a falta de objetividade tão assinalada no romance moderno não se acentua na narrativa faulkneriana. Lukács critica justamente essa perda da objetividade do mundo inserida na representação do novo romance, objetividade esta que está nas conexões do homem com as múltiplas dinâmicas sociais, nas suas múltiplas relações com a realidade. A literatura das vanguardas que se apresenta até nós é composta do registro das sensações e impressões, tudo passa por um campo da superficialidade; o efeito da montagem, as diferentes perspectivas corroboram apenas na afirmação da individualização do sujeito, nessa perda da totalidade e incapacidade do escritor em compor uma representação da realidade multifacetada. Sobra, nas palavras do crítico, uma profunda monotonia oriunda “do abandono do esforço artístico de configurar a rica e entrelaçada diversidade e unidade das mediações e da superação nas suas personagens” (LUKÁCS, 1998, p.213)

O ponto é que, ao assumir essa posição de Lukács sobre esse sintoma grave da decadência ideológica que impera na modernidade e atinge diretamente as vanguardas e, por extensão, o romance da época, parece haver um contraponto, uma resistência a esse movimento, usando das mesmas armas, mesmos artifícios técnicos, estilísticos para alcançar uma realidade objetiva, donde Faulkner surge como um representante.

Faulkner desencadeia a interioridade das personagens por uma ação efetiva do mundo exterior, então seus relatos não configuram uma visão apenas parcial dentro do seu campo subjetivo de cada personagem.

Marca-se, assim, uma trajetória que pontua do extremo subjetivo associativo à pontual objetividade do discurso, há o deslocamento do campo puramente individual do sujeito para o âmbito das dinâmicas sociais. A morte de Addie não reverbera apenas na vida daquele núcleo familiar, ela afeta em maior ou em menor escala outros indivíduos, e Faulkner ilustra satisfatoriamente isso com os diferentes níveis de interiorização que ele apresenta a cada narrador. Darl, o filho tido como rejeitado, é um exemplo claro dessa situação, seus capítulos são narrados com o maior grau de experimentalismo e interiorização devido a toda relação mal resolvida com a matriarca.

Auerbach ao realizar uma análise da narrativa do século XX com base na obra *O farol*, da Virginia Woolf, já expressa:

Da pluralidade dos sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, neste caso concreto, de pesquisar a “verdadeira” Mrs. Ramsay. Embora seja um enigma, e assim se mantenha fundamentalmente, é como que circunscrita pelos diferentes conteúdos de consciência dirigidos para ela (inclusive o dela mesma); tenta-se uma aproximação a ela de muitos lados até atingir a menor distância ao alcance das possibilidades humanas de conhecimento e de expressão. A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes é essencial para o processo moderno que estamos considerando. Diferencia-se nisto fundamentalmente do subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, geralmente muito peculiar e que só considera válida a sua visão de realidade. (AUERBACH, 1987, p. 483)

Posto isso, dissertamos, anteriormente, que o experimentalismo das obras de Faulkner contrasta com uma resistência ao imediatismo pregado pelas vanguardas e com incapacidade de representar a perda da realidade objetiva. A resistência, nesse caso, se daria em duplo caráter, por esta busca de uma totalidade, mesmo que inconsciente, e por usar dos mesmos artifícios estilísticos da vanguarda para realizá-la. A técnica da montagem utilizada por Faulkner, com uma pluralidade de perspectivas, configura não um esmorecimento da realidade objetiva, pelo contrário, ela aqui impulsiona Faulkner à busca de uma onilateralidade, a uma realidade rica e multifacetada.

As análises aqui postas expõem a passagem de um acontecimento pessoal que atinge a esfera social, a ação do romance percorre um caminho do individual ao coletivo. Faulkner faz o salto da subjetividade do sujeito à objetividade das dinâmicas sociais, mas isso nunca se apresenta de forma mecanicista, promove dentro dessa divisão inúmeras possibilidades em que, num mesmo narrador, o objetivo e o subjetivo se correlacionem em distintos níveis. Trata-se, antes de tudo, de um experimento. Faulkner perscruta seus personagens desde a esfera privada até a pública e para isso arrisca essa multiplicidade de vozes, essa interiorização da mente do sujeito, para compor um retrato onde se revelem os processos sociais.

A opressão e a alienação corroboram a fragmentação do discurso. Mas não há a perda de uma procura por uma totalidade, pelo contrário, o excesso de perspectivas busca a essa onilateralidade das dinâmicas sociais, mas esta nunca vem de maneira fácil no romance, é permeada por uma série de dialéticas. Técnicas empregadas no romance, como o solilóquio, o monólogo, o fluxo de consciência, agem com um duplo efeito: ao mesmo tempo em que reforça essa distância, essa fragmentação do sujeito, também marcam uma recuperação deste. O solilóquio, em especial, atinge um efeito multifacetado, que, em sua lógica, retoma a figura do outro como ouvinte/leitor, cúmplice a sua fala, o que já retira esse traço de completo apartamento do indivíduo refugiado na sua própria interioridade.

A não mediação da narrativa, essa disposição do relato em monólogos, atua concomitante a alienação das personagens e também como um escudo, um meio de proteção a estes, face ao exemplo da exposição de Darl. Estas escolhas estéticas parecem indicar um caminho no qual Faulkner atesta essa incapacidade de se obter o conhecimento de um todo coerente nas mãos de um só indivíduo, a realidade dos processos é deveras intrincada para isso cede a voz a esses personagens, busca-se às disposições de perspectivas, compartilha uma cumplicidade para com estes, para capturar o máximo possível essa pluralidade da vida, que se constrói subjetivamente, mas também é objetiva, vai da esfera do individual ao coletivo.

À medida que se abre espaço para as diferentes perspectivas, a narrativa de *Enquanto Agonizo* ganha completude, lógica e uma dimensão que só é possível nesse contraste de visões, nesse distinto agir e pensar em dadas situações. Instaure-se na narrativa a cumplicidade do autor como também o leitor para as personagens, a

disposição em ver em cada fragmento que se assume o todo de uma parte. Nesse exercício de recontar, de montar o que foi dito ou o oculto, revela-se não apenas uma verdade, mas as verdades multifacetadas da condição humana.

No universo despersonalizado desses romances o que resta aos personagens é a continuação de sua jornada. No fim, um novo começo se acentua, com o término de uma jornada e início de outra. Tanto na volta da seca nordestina quanto no regresso familiar a Yoknapatawpha, ambas as narrativas convergem numa espiral de opressão que representa uma condição humana imutável e universal, que cobre desde as terras místicas do Mississippi ao agreste nordestina.

Contudo, ambas as narrativas não se voltam a um destino fatalista e de opressão, já que as duas obras abrem espaço para o mundo da liberdade. Toda a trajetória de Fabiano quanto à dos Bundrens esbarra no alcance de seus sonhos, seja na forma de uma vida melhor para Fabiano e sua família, seja na forma mesquinha e rudimentar dos Bundrens. É conferida a essas duas obras o escape momentâneo do homem a um universo de sonhos e contemplações, capaz de conferir um caráter humanizador dessa gente tão sofrida, que em frente às inúmeras atribulações ainda são capazes de resistir e ter esperança.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Vidas secas* e *Enquanto agonizo*, Graciliano Ramos e William Faulkner trazem na natureza dialética de suas criações artísticas uma verdadeira expressão da vida experimentada durante o próprio processo criativo. A concepção literária dos dois autores é marcada por uma atividade consciente capaz de revelar dentro da estrutura a construção de novos caminhos de mudanças socioeconômicas no Nordeste do Brasil e do Deep South Americano, e evidenciam um mundo em processo de transformações significativas.

A partir do tostão de suas “terras natais”, ponto de partida de seus romances, Ramos e Faulkner atingem temas universais – a condição humana, a opressão, a miséria da vida – profundamente enraizados nas observações das condições de suas realidades em mutação. Confinados em suas respectivas regiões, foram regionalistas e nacionais, ao mesmo tempo em que universais em função de uma representação particularizada de seus cosmos de atuação.

Mais do que isso, as obras aqui analisadas abraçam a fronteira do realismo como forma de conceber todas as contradições sociais objetivas os quais seus personagens estão inseridos, nunca perdendo de vista às próprias vicissitudes e ação da narrativa. O traço do realismo se dá também pela capacidade de Faulkner e Ramos interpretarem, nesses romances, com agudize as modificações históricas em processo, e de modo crítico reconhecer que as novas revoluções no campo do progresso econômico e industrial são tomadas também por deformidades que andam em paralelo com o regresso da natureza humana e de sua sociabilidade.

Para além dessas características, como vimos, as situações que marcam os romances assim como seus personagens se esboçam nas conjunturas contraditórias de suas regiões em suas inúmeras esferas políticas, morais, culturais. O branco pobre sulista e o sertanejo tacanho brasileiro se abrem não com tais adjetivos. Exteriorizam-se, pois, a partir de uma observação coerente de personalidades individualizadas, com pontos de vista particulares que atuam num padrão concreto do homem como indivíduo que age e interage dentro de suas relações sociais e históricas com os demais personagens.

É principalmente nessa preocupação e defesa em enxergar o indivíduo em meio ao caos do mundo que Graciliano e Faulkner se convergem. No seu discurso de aceitação do Prêmio Nobel em Literatura, em 1950, Faulkner recusa-se a aceitar o fim do homem, nas suas palavras “Creio que o homem não irá meramente perdurar: ele triunfará. Ele é imortal, não porque dentre as criaturas ele tem uma voz exaurível, mas porque ele tem uma alma, um espírito capaz de compaixão e sacrifício e resistência”. *Vidas secas* e *Enquanto agonizo* conflagram-se como forma de resistência e de resgate ao indivíduo, de humanização até mesmo nas criaturas mais embrutecidas pela vida. Na possibilidade de abertura à voz dos outros, em destaque daqueles “de baixo” da pirâmide social, essas narrativas surgem como meio de reflexão e de consciência dos caminhos futuros do desenvolvimento seja no Brasil, Estados Unidos ou qualquer outro microcosmo.

Por fim, unem os dois romances a história de duas famílias pobres, tomadas por escórias da sociedade. No meio da profunda deterioração das relações sociais e de um cotidiano marcado pela opressão e pelo perigo, além das forças naturais que agem de forma inclemente, não é difícil conceber o grupo familiar como um último reduto em forma de abrigo.

Em *Vidas secas*, Fabiano submete-se aos abusos da autoridade e protela a revolta em nome da preocupação com os filhos e com Sinha Vitória, seu mero instinto de sobrevivência é garantido na projeção de uma vida melhor para família. Faulkner investiu grandes esforços criativos na criação de famílias disfuncionais, e os Bundrens não foge a essa regra. Mas ainda nesses sentimentos de revolta e de segredos entre os membros desse clã, os Bundrens conseguem se unir em um breve ato de humanidade, que outras famílias mais pomposas e robustas as quais Faulkner retratou não conseguiram. Por mais absurdo e mal empreendido que seja a promessa que Addie faz Anse cumprir, essa família, de alguma forma, guarda uma reserva ética e uma parte da força necessária que torna possível o cumprimento de sua palavra e de sua sobrevivência como família.

A resiliência dessas famílias, essa propulsão em acumular esperanças e buscar no desconcerto uma vida consertada surge como uma chave para a ressignificação das próprias relações sociais em declínio. As sutis transformações, os pequenos gestos de afeto e humanidade compartilhados por essas famílias marcam uma analogia à nossa

realidade, cujas obras são capazes de reformular tais relações na sociedade e construir novos caminhos, pautados na visão de um mundo renovado e de uma nova consciência social.

## REFERÊNCIAS

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

Alves, Lourdes Kaminski. *Os narradores das vidas secas: da construção do texto à constituição do sujeito*. São Paulo, 2007.

ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. “O regionalismo como o outro”. *Estudo de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 28, p. 113-124, UnB.

ASSIS BRASIL, Joaquim Francisco de. *Faulkner e a técnica do romance*. Rio de Janeiro: Cia Ed Leitura, 1964.

AUERBACH, Erich. *Mimesis - A representação da realidade na literatura ocidental*. 2ed - São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

AZEVEDO, Carlos. “Do modernismo em William Faulkner: *As I Lay Dying*”. In: AMARAL, Ana Luísa; CUNHA, Gualter (Org.). *Estudos em homenagem a Margarida Llosa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p.71-97, 2006.

BASTOS, Hermenegildo José M. *Memórias do Cárcere, literatura e testemunho*. Brasília, Universidade de Brasília, 1998.

\_\_\_\_\_. “Formação e Representação”. *Cerrados: Revista de Pós-Graduação em Literatura*, n. 21, ano 15, 2006, p. 91-112.

BARBOSA, João Alexandre. “A modernidade do romance”. In *A leitura do intervalo*. São Paulo: Fluminuras, 1990.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. – 50ed. – São Paulo: Cultrix, 2015.

\_\_\_\_\_. “Céu, Inferno”. In *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/ Campinas: EDUSP/UNICAMP, 2006.

\_\_\_\_\_. “Clarice, Guimarães e antes”. Luis Bueno- *Revista Teresa: USP*, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências contemporâneas na literatura: um esboço*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. – 6ªed – Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. –3ª ed. – Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

\_\_\_\_\_. “Literatura e cultura 1900-1945”. In *Literatura e sociedade* – 9ªed. – Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CECHINEL, André. “O (des)enterro dos mortos: a jornada do cadáver nas narrativas de Faulkner”. *Revista Trama*, v. 10, n.19, p.81-95, 2014.

CERQUEIRA, Nelson. *Hermenêutica e literatura: Um estudo de As I lay dying*, de William Faulkner, e *Vidas secas* de Graciliano Ramos. Trad. Yvenio Azevedo. Bahia: Editora Cara, 2003.

COUTO, João Luiz Peçanha. *O eterno selo: morte e narrativa*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo, São Paulo, 2011.

D'Andrea, Moema Selma. “A polêmica revisitada: Regionalismo e Modernismo”. *Estudos de Sociologia*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, v.1, p.53-62, 1995.

FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. Tradução de Wladir Dupont. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

\_\_\_\_\_. *Enquanto Agonizo*. Tradução de Hélio Pólvora. 2ed. Rio de Janeiro, Exped- Expansão Editorial, 1978.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 5. ed. São Paulo, SP: Globo, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 49 ed. São Paulo: Global, 2004.

GALVÃO, Walnice. “Anotações à margem do regionalismo”. *Literatura e Sociedade*- São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/FFLCH-USP, n. 5, p. 44-55, 2000.

GOMES, Heloisa Toller. *O poder rural na ficção*. São Paulo: Ática, 1981.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*; tradução Marcos Santarrita — São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOWE, Irving. *William Faulkner: a critical study*. – 4th ed. –Elephant Paperback, 1991.

HOFFMAN, Frederick J. *William Faulkner*; tradução de Clorys Daly e Arnaldo Carneiro da Rocha. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1966.

HULMAN, C. Hugh “O romance sulino” In: SPILLIER, Robert Ernest. *A renascença literária americana*. Tradução de Francisco Rocha Filho. Editora Letras e Artes, 1963.

\_\_\_\_\_. “Violência e retórica na década de 1930”. In: *Romance moderno nos estados unidos: 1900-1950*. Rev. Branca, 1951.

KARNAL, Leandro [et.al] *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo. Editora Contexto, 2007.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro”. In: PIZARRO, Ana. (Org.) *América latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994. v. 2, p. 665-702.

\_\_\_\_\_. *O foco narrativo ou a polêmica em torno da ilusão*. 8. Ed. São Paulo: Ática, 1997.

LEUCHTEMBERG, William. “A grande crise”. In: WOODWARD, Comer Vann. *Ensaio comparativos sobre a historia americana*. São Paulo, SP: Cultrix, 1972.

LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*; seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho – 2ª ed. – São Paulo: Expressão popular, 2010.

\_\_\_\_\_. *Ontologia do Ser Social: os princípios ontológicos fundamentais de Marx*. São Paulo: LECH, 1979.

\_\_\_\_\_. “Trata-se de Realismo!” In MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Capítulo da história da humanidade: um debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

\_\_\_\_\_. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*; seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. – 2ª ed.– Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

\_\_\_\_\_. *Reboquismo e dialética: Uma resposta aos críticos de História e consciência de classe*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2015.

MARX, Karl. Prefácio. In *Contribuição à Crítica a Economia Política*. Tradução e Introdução de Florestan Fernandes. -2ed- São Paulo: Expressão Popular, 2008.

\_\_\_\_\_. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

MORISON, Samuel Eliot; COMMAGER, Henry Steele. *Historia dos Estados Unidos da América*. São Paulo, SP: Melhoramentos, 1962.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. 2ª ed. Rio de Janeiro, 1971.

NABUCO, Carolina. *Retrato dos Estados Unidos à luz da sua literatura*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.

NATHAN, Monique. *Faulkner*; tradução Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

PEREIRA, Lúcia Miguel; LINS, Álvaro. *História da literatura brasileira: prosa de ficção*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas/ Graciliano Ramos: posfácio de Hermenegildo Bastos*. -125ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2014.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. Texto/ Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERONDI. A revolução burguesa no Brasil, de Forestan Fernandes: resenha. *Revista Em Debate*, Florianópolis, n.3. p. 135-136, 2007.

SADLER, Darlene J. “Lendo Graciliano Ramos nos Estados Unidos”. *Revista IEB*, 2012.

SCAVONE, Rubens Teixeira. *Faulkner & cia*. São Paulo, SP: Soma, 1984

SLATOFF, Walter J. *Quest for failure: A study of William Faulkner*: Ithaca, New York: Cornell University Press, 1961.

SILVA, Robério Oliveira. *Figurações grotescas da intimidade*. Tese de Doutorado do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Mário Augusto Medeiros. Resenha “O Romancista e o Engenho: José Lins do Rego e o regionalismo nordestino dos anos 1920 e 1930”, de Mariana Chaguri. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 15, n 32, jan./abr. 2013, p. 286-295.

SOARES, Marcos César de Paula . “O Pesadelo da Modernização”. CULT, São Paulo, v. 68, p. 47 - 53, 01 abr. 2003.

TAYLOR, Walter Fuller. *A história das letras americanas*. Tradução de Luzia Machado da Costa e Ruben Rocha Filho. Editora Fundo de Cultura, 1967.

THORP, Willard; CUNHA, Fausto. *Literatura americana no século vinte*. Rio de janeiro: Lidador, 1965.

VALLERIUS, Denise. Regionalismo e crítica: uma relação conturbada. Revista Antares, n.3. 2010.

VIEIRA, Yuri. Discurso de William Faulkner – Prêmio Nobel de 1950. Disponível em < <http://blogdo.yurivieira.com/2009/03/discurso-de-william-faulkner-premio-nobel-de-1950/#sthash.O1if9IO5.h5JaRkZ0.dpbs> > Acesso em: 13 set 2018

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*; tradução Paulo Henriques Britto. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.