



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**Decanato de Pós-Graduação e Pesquisa**  
**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**POESIA, PAISAGEM E REALIDADE EM *VIDAS SECAS***

**Paulo Cesar da Costa**

**Ana Laura dos Reis Corrêa**  
**Orientadora**

**Brasília**  
**Julho – 2014**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**Decanato de Pós-Graduação e Pesquisa**  
**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**POESIA, PAISAGEM E REALIDADE EM *VIDAS SECAS***

Paulo Cesar da Costa

Ana Laura dos Reis Corrêa

Orientadora

Dissertação de Mestrado Acadêmico apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGL) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, do Instituto de Letras – IL, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Brasília

Julho – 2014

**"Em dimensão de grandeza  
Onde o conforto é vacante,  
Seu passo trágico escreve  
A épica real do BR**

**Que desintegrado explode"**

**Murilo Mendes**

## AGRADECIMENTOS

Ao MST, pelo qual pude transpor barreiras materiais e imateriais podendo ter acesso à literatura.

Ao professor Hermenegildo e ao grupo Literatura e Modernidade Periférica, pelas ideias **tenras** de que me nutri por meio das aulas e discussões.

A Ana Laura, pela orientação e pelo compromisso verdadeiro que pudemos assumir mutuamente.

Ao Tiago, Deane e, mais uma vez, Ana Laura, pelo apoio e pelo verdadeiro companheirismo nos momentos de maior dificuldade.

## RESUMO

Esta dissertação propõe o estudo de *Vidas secas* a partir da relação entre poesia e realidade. O ponto de partida deste trabalho foi o poema “Murilograma a Graciliano Ramos”, de Murilo Mendes, por meio do qual se percebe tanto a relação de continuidade e ruptura existente no sistema literário brasileiro, quanto a força poética de *Vidas secas*, que é extraída por Murilo Mendes e condensada no seu poema, dedicado ao romance e a seu autor. Tendo como hipótese que o poema de Murilo Mendes evidencia a presença da poesia na ficção de Graciliano Ramos, procuramos, neste trabalho, reconhecer na linguagem econômica, na concisão e no silêncio, que caracterizam a composição de *Vidas secas*, uma força poética que recusa o descritivismo e a representação literária puramente documental, para alcançar uma formulação estética realista, no sentido de ser um reflexo profundo da realidade. Para tanto, analisamos a paisagem poética de *Vidas secas* e as relações entre poesia e história no romance, considerando que, a partir de uma linguagem condensada e poética, Graciliano Ramos capta a poesia íntima das coisas, da vida dos homens, especialmente do personagem popular, e da história em sua totalidade.

**Palavras-chave:** poesia, realismo, história, personagem popular, *Vidas secas*.

## ABSTRACT

This essay proposes the study of *Vidas secas* from the relationship between poetry and reality. The starting point of this work was the poem "Murilograma the Graciliano Ramos", by Murilo Mendes, through which one can perceive both the relationship of continuity and rupture found in the Brazilian literary system, as the poetic force of *Vidas secas*, which is extracted by Murilo Mendes and condensed in his poem, dedicated to the novel and its author. In the hypothesis that Murilo Mendes shows the presence of poetry in the fiction of Graciliano Ramos, we seek to recognize the economic language, brevity and silence that characterize the composition of *Vidas secas*, as a poetic force that refuses literary representation and pure documentary descriptivism, to achieve a realistic aesthetic formulation, in order to become a deep reflection of reality. For this, we analyze the poetic landscape of *Vidas secas* and the relationships between poetry and history in the novel, whereas from a condensed and poetic language, Graciliano Ramos captures the intimate poetry of things, the life of men, especially the popular character, and the story as a whole.

**Key-words:** poetry, realism, history, popular character, *Vidas secas*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>08</b>
<b>CAPÍTULO 1 – GRACILIANO-FABIANO POR MURILO MENDES: A POESIA DE <i>VIDAS SECAS</i></b>	<b>20</b>
<b>CAPÍTULO 2 – PAISAGEM POÉTICA E REALISMO EM <i>VIDAS SECAS</i></b>	<b>34</b>
<b>CAPÍTULO 3 – POESIA E HISTÓRIA: O POPULAR NA LITERATURA</b>	<b>57</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>69</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>72</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto do aprofundamento de uma reflexão sobre a obra *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e tem como foco inicial a dimensão estética da paisagem nordestina no referido romance.

A questão que nos levou a este ponto surgiu de uma discussão nas aulas do professor Hermenegildo Bastos sobre um poema de Murilo Mendes – “Murilograma a Graciliano Ramos”<sup>1</sup> – no qual é evocado o personagem de *Vidas secas*, Fabiano, e no qual também aparecem transfigurados poeticamente elementos da paisagem do nordeste brasileiro: “cacto já se humanizando”, “solo sáfaro”, “tábua seca do livro”, “tachando a flor de feroz”, “desejos amarelos” “o sol ulula”, “o homem do deserto”.

O direcionamento da pesquisa para a obra, abordando a paisagem, se deu, precisamente, a partir da constatação de sua presença discreta, mas decisiva, em um dos capítulos de *Vidas secas*, o capítulo “O mundo coberto de penas”. Constatamos que esse capítulo se inicia com uma descrição da paisagem, que, embora breve e concisa, constitui um quadro fechado e completo perfeitamente ajustado ao desenvolvimento da narrativa, que depois põe em movimento as personagens. O quadro, se assim podemos chamar, que compõe a descrição inicial não passa de um parágrafo de escrita, mas nele se delineiam aspectos importantes das ações que se seguem no capítulo. Notadamente, temos nesse parágrafo os delineamentos de uma paisagem.

De outro ângulo, demonstra-se evidente que o capítulo é o cenário de uma modificação nos rumos das personagens do romance, ou seja, está em evidência no capítulo o desenvolvimento de uma ação. É no interior desse capítulo que ocorre uma

---

<sup>1</sup> MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. (org. Luciana S. Picchio). Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995.



mudança de fortuna. O capítulo termina com Fabiano indo ter com Sinha Vitória, convencido da necessidade de mudar-se da fazenda. Ou seja, a ação das personagens não perde o nexos com a narrativa, e não deixa de ser central no capítulo. No entanto, em poucas palavras – geralmente um ou dois enunciados – temos, em alguns momentos da obra, assim como no capítulo referido, a representação de uma paisagem. “O mundo coberto de penas” inicia-se, assim, com a seguinte descrição: “O MULUNGU do bebedouro cobria-se de arribações.”<sup>2</sup>

De fato, conforme observou Antonio Candido em *Ficção e confissão*, é em *Vidas secas* que Graciliano introduz o delineamento da paisagem como elemento da narrativa, coisa que, nos romances anteriores do mesmo autor, praticamente não existia. É claro que, em *São Bernardo*, conforme apontou Antonio Candido, não deixam de aparecer, a todo momento, a terra vermelha, os instrumentos construídos pelo ser humano, objetos do entorno da casa da fazenda. Em *Vidas secas*, entretanto, notamos que, já no primeiro capítulo, a narrativa se inicia em meio à descrição de uma paisagem, ainda que os delineamentos desta sejam extremamente sucintos. Conforme se dá no primeiro capítulo, tem-se o seguinte enunciado “Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes.” (p.9). A paisagem aparece em outros momentos do romance, como é o caso do último capítulo, em que a paisagem é de momento em momento mencionada pelo narrador.

O ponto de partida da pesquisa – a atenção à dimensão estética da paisagem de *Vidas secas* a partir do poema de Murilo Mendes – é, então, uma constatação episódica em certo sentido. Uma obra de determinado período histórico é abordada, retomada em outro período, tendo entre um e outro decorrido um tempo considerável.

---

<sup>2</sup> RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. SP/Rio de Janeiro: Editora Didática Paulista, 2002, p.108. Todas as citações de *Vidas secas* feitas nesta dissertação se referem a essa edição e, a partir daqui, serão indicadas no corpo do texto, logo após a citação, apenas com o número da página.

Esta constatação foi o ponto de partida da pesquisa, mas não exatamente o ponto de chegada. O ponto de chegada foi muito mais um resultado da combinação entre um elemento mais pessoal, subjetivo, por assim dizer, ou seja, a nossa percepção decorrente duma leitura de *Vidas secas*, que parte do capítulo “O mundo coberto de penas”, e o tema da paisagem que buscamos investigar sob o ponto de vista da crítica. Procuramos, neste sentido, evidenciar o caráter da *continuidade* já ressaltada por Luís Bueno, que descarta a ideia de os capítulos de *Vidas secas* serem de todo autônomos, embora tenhamos privilegiado na nossa leitura o penúltimo capítulo da obra.

Quanto às relações que se pode fazer sobre o fato de a nossa obra ser, por assim dizer, retomada no poema de Murilo Mendes, elas são, sem dúvida, infinitas. Consideremos, por exemplo, a menção no texto breve de Otto Maria Carpeaux em que o referido autor fala da tendência lírica de *Vidas secas*:

Quer eliminar tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo. Para guardar apenas o que é essencial, isto é, conforme o conceito de Benedetto Croce, o "lírico". O lirismo de Graciliano Ramos, porém, é bem estranho. (...) O lirismo de Graciliano Ramos é amusical, adinâmico, estático, sóbrio, clássico, classicista, traíndo, às vezes, um oculto passado parnasiano do escritor. Não quer agitar o mundo agitado; quer fixá-lo, estabilizá-lo. Elimina implacavelmente tudo o que não se presta a tal obra de escultor, dissolve-o em ridicularias, para dar lugar aos seus monumentos de baixaza.<sup>3</sup>

Dados como este poderiam nos levar sem dúvida a resultados muito interessantes se, partindo deles, nos encaminhássemos para uma pesquisa em que se perseguíssem os pontos de contato entre Murilo Mendes e Graciliano Ramos pelo tema, por exemplo, e procurássemos sondar os motivos pelos quais um autor faz referência explícita a determinada obra ou autor de um tempo passado, ou mesmo contemporâneo.

---

<sup>3</sup> CARPEAUX, Otto Maria. “Visão de Graciliano Ramos”. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. (posfácio) Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1994.

Este não foi, no entanto, o procedimento tomado no trabalho que ora apresentamos. Se tomássemos o caminho referido, teríamos efetivamente a opção de investigar a obra e o contexto de produção do livro em que o poema aparece, e daí aferir o significado do poema, ou mesmo do livro do poeta, tornando a leitura do romance um procedimento secundário para a pesquisa. O que iremos apresentar decorre duma inversão do objeto. Resolvemos não adotar como foco a pesquisa da poesia muriliana, e elegeo como objeto primeiro o aspecto que nos pareceu mais pertinente, ou seja, a ocorrência da poesia, ou do caráter poético da narrativa na obra de Graciliano, *Vidas secas*, o que nos permite ter um objeto mais definido, sem, contudo, deixar de olhar para a constatação de caráter histórico que deu início à pesquisa.

Do ponto de vista da pesquisa bibliográfica, a nossa atenção, inicialmente, foi bastante ampla, mas pouco sistemática. Procuramos a princípio considerar a problemática da tendência lírica da obra *Vidas secas*, procurando entender em que sentido tal tendência foi vista ou até mesmo é vista na obra. Posteriormente centramos a atenção na paisagem, por entender que ela é um aspecto interessante desta tendência apontada por Otto Maria Carpeaux.

O capítulo “O mundo coberto de penas” foi assim tomado como objeto privilegiado no decorrer da pesquisa, pelo fato de que a paisagem é evocada já no início do capítulo, e por ser representativo para a nossa pesquisa, uma vez que a descrição forma ali um quadro bem definido.

Sabemos que é vasta a quantidade de textos que abordam a obra de Graciliano Ramos. Segundo Eunaldo Verdi<sup>4</sup>, a atenção maior está voltada para a obra vista em conjunto, em segundo lugar, aparece a preocupação com a biografia do autor.

---

<sup>4</sup> VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1989.

Eunaldo Verdi se baseou no trabalho de Franklin de Oliveira<sup>5</sup>, autor que perfaz um estudo em que a crítica de Graciliano Ramos é classificada em quatro principais perspectivas. A primeira estaria calcada no “método biográfico”, estreitamente ligado ao método de estudo psicanalítico. Esta é uma perspectiva bastante explorada da obra do escritor alagoano.

A segunda tendência diz respeito às posturas calcadas no psicologismo e no sociologismo. Em terceiro lugar estaria a corrente que baseia sua análise na homologia entre forma romanesca e processo social, segundo o autor, instaurada por Lucien Goldmann.

E, finalmente, a quarta tendência, apontada por Franklin de Oliveira, diz respeito àquela em torno da qual se criou o mito de que na obra de Graciliano estaria a problemática da luta entre o bem e o mal, ou de que o sertão no contexto da obra seria um cenário de uma grande tragédia metafísica, baseando-se ambas nas teses do crítico alemão Günter W. Lorenz.

Eunaldo Verdi aponta ainda duas linhas de orientação igualmente atuantes na crítica; os estudos de literatura comparada vinculando e equiparando a obra de Graciliano a outras como a de Machado de Assis e a de Eça de Queirós, e os estudos de cunho estruturalista, mesmo os que visam ao texto de dentro para fora. Segundo o autor, entre estes, estariam os críticos Luís Costa Lima e Rui Mourão.

Eunaldo Verdi, no entanto, a partir de seus estudos, estabelece três linhas de orientação na abordagem crítica da obra de Graciliano Ramos. A primeira linha de investigação baseia-se nos métodos extrínsecos da obra literária. Abrange tanto as posturas de cunho impressionista quanto as que concebem a obra literária como

---

<sup>5</sup> OLIVEIRA, Franklin. “Mesa-redonda”. In: GARBUGLIO, José Carlos *et al.* *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

resultado de algum fator externo a ela. Na verdade, ambas as inclinações têm em comum o fato de atribuírem os aspectos da obra a partir de fatores externos, embora diverjam quanto ao aspecto a ser focado. O autor chama esta tendência de crítica impressionista e/ou paralelística:

É impressionista na medida em que seus representantes não se apegam a nenhum método preciso de análise e o juízo que formam é resultado de sua percepção e sensibilidade diante da obra literária. É paralelística na medida em que o crítico reduz o texto literário a documento da realidade externa e, portanto, mata a possibilidade de encará-lo como literatura.<sup>6</sup>

Portanto esta tendência pode se situar tanto nas posturas que privilegiam de um lado as abordagens biográficas e de outro as que buscam explicar a psicologia do autor, quanto as que consideram a obra como resultado principalmente de fatores econômicos e políticos. De acordo com o enfoque dado, ela pode ser, portanto, de base biográfica, de base psicológica, e de base sociológica.

A segunda tendência é caracterizada por aquelas formas de abordagem que privilegiam a obra por ela mesma, ou seja, que se detêm a partir da análise dos seus aspectos internos. Daí por que o autor chama esta perspectiva de crítica imanentista. Ela engloba os métodos que tem por base a orientação linguística, o estilístico, o formalista e o estruturalista. Estas perspectivas têm em comum o fato de considerarem o texto como algo autônomo e partir de um ponto de vista intrínseco ao texto. No entanto as abordagens se dão por focos diferenciados. O estilístico privilegia a composição da obra, seus traços linguísticos e estéticos que caracterizam um determinado estilo ligado ao autor. O formalista parte de uma dicotomia, ou de uma separação entre forma e conteúdo, abordando a obra do ponto de vista do primeiro aspecto, buscando delinear os traços formais de determinada obra literária. Já o método estruturalista procura articular

---

<sup>6</sup> VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1989, p. 68.

uma visão mais orgânica das dimensões forma e conteúdo, tendo como objeto o conjunto das variantes estéticas de uma obra que se denomina por estrutura.

E, por fim, a terceira tendência, Eunaldo Verdi denomina de “crítica dialética ou estética”, para designar aquela perspectiva em que tanto os elementos intrínsecos à obra, quanto os elementos externos a ela são tomados como fatores de arte. Ambas dimensões são consideradas em sua importância estética em correlação dialética formando o todo da obra. Nesta perspectiva estariam textos como o de Antonio Candido<sup>7</sup>, *Ficção e confissão*.

Procuramos, nesta pesquisa, privilegiar esta que o autor chamou de “crítica dialética ou estética”, à qual Antonio Candido, em seu ensaio “Crítica e sociologia”<sup>8</sup>, já apresentava como forma de abordagem “dialeticamente íntegra” do texto literário. A atividade artística, consistindo na transfiguração estética, envolve providências através das quais a forma da organização dos homens, como elemento externo ao texto, torna-se interna, como parte constitutiva da obra, reduzidos e traduzidos para a forma literária. Por isso, tanto as vertentes críticas que condicionam pragmaticamente o valor da obra literária à sua capacidade de tematizar aspectos da realidade social, quanto as que afirmam a absoluta independência da obra de arte em relação à realidade, e em especial à sua feição social, acabam se demonstrado insuficientes, pois não dão conta do todo da obra, e do que nela há de mais singular – a construção estética.

Para uma análise dialeticamente íntegra da obra literária, o plano estético é decisivo, isto é, ela não pode estar sujeita a finalidades extraliterárias. Obviamente, isso não significa que os fatores externos estejam ausentes da obra, pois eles estão presentes na sua estrutura, uma vez que passaram por uma mediação importante: o trabalho do

---

<sup>7</sup> CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

<sup>8</sup> CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia”. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

escritor. É o trabalho do escritor que reduz os componentes externos a uma estrutura literária e, assim, transforma o que antes era exterior em matéria da composição artística. Ou seja, os fatores sociais, assim como outros que estejam fora da dimensão artística, são trabalhados esteticamente e internalizados, transformando-se, antes de tudo, em fatores estéticos. A isso se pode dar o nome de redução estrutural. É importante, portanto, considerar a produção literária como práxis e como parte da produção humana.

É pelo trabalho artístico de mediação que os elementos do todo e das partes se articulam de forma dialética e, por isso, compõem um todo orgânico. O resultado disso confere à criação literária certa cota de liberdade e distanciamento, de forma que o mundo por ela criado nem sempre corresponde ao mundo imediato a que acostumamos a nossa percepção. Daí sua capacidade de causar certo estranhamento quando mantemos contato com o seu universo. Nossas percepções, moldadas pela imediatez da vivência cotidiana e pela lógica desumanizadora do mundo reificado, nem sempre condizem com a ordem presente na obra literária, pois ela está em grande medida pensada justamente como crítica em relação a tal lógica.

Nesta pesquisa buscamos adotar essa abordagem, pois a perspectiva da obra como resultado de fatores sociais redimensionados pelo trabalho criador do artista tende a enriquecer a visão sobre o fator da paisagem na dimensão poética de *Vidas secas*, que é o nosso objeto. Assim, lançamos mão não apenas de textos mais antigos, como “Valores e Misérias das *Vidas secas*”, de Álvaro Lins<sup>9</sup>, e *Ficção e confissão*, de Antonio Candido, mas tivemos a felicidade de poder contar com textos mais recentes e voltados diretamente para a obra *Vidas secas*, como é o caso da tese de doutorado de Maria

---

<sup>9</sup> LINS, Álvaro. “Valores e Misérias das *Vidas secas*”. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática 1987. (Coleção Escritores Brasileiros)

Izabel Brunacci<sup>10</sup>, *Graciliano Ramos: um escritor personagem*, e do texto esclarecedor de Luís Bueno<sup>11</sup> em “O romance do outro: *Vidas secas*” (a. Um romance montado) e “*Vidas secas*” (b. O sentido da montagem). Em relação à crítica de conjunto, também enriqueceu a pesquisa o texto “Formação e Representação”, do professor Hermenegildo Bastos<sup>12</sup>.

Como base para a necessária reflexão acerca da relação entre poesia e história, foi importante buscar apoio na crítica estética de Georg Lukács, tanto na *Estética*<sup>13</sup>, quanto em *O romance histórico*<sup>14</sup>, bem como em sua relação com os conceitos aristotélicos sobre a *poiesis*. Como já desde Aristóteles se verifica, a arte é imitação das ações humanas. No entanto, qualquer sentido que se queira pensar a respeito do que exatamente significa “ações humanas” é impossível fora da totalidade, uma vez que, para o homem, não há ação efetivamente humana que se queira isolada. A ação humana é totalizadora neste sentido; de que é sempre posta em oposição dialética em relação ao próprio objeto da ação.

Esta reflexão é necessária, pois não existe no universo de uma obra nada absolutamente em cujo sentido não devam estar contidas todas as suas próprias determinações. A importância disso é o fato de que a totalidade que o objeto estético demanda encontra-se, ao mesmo tempo, fora dele, pois se trata da ação humana dada pela práxis, e dentro dele, pois a ação é mimetizada, transfigurada segundo a configuração da obra.

---

<sup>10</sup> BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

<sup>11</sup> BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

<sup>12</sup> BASTOS, Hermenegildo. “Formação e representação”. In: *Cerrados*. Brasília: UnB, n° 21, ano 15, 2006.

<sup>13</sup> LUKÁCS, G.. *Estética*. Barcelona-México: Grijalbo, 1967

<sup>14</sup> LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.



Podemos dizer que na obra de arte tudo é particular e geral ao mesmo tempo. O que equivale, então, a dizer que a obra de arte aspira à totalidade da vida humana que é dada pela ação. Isto porque a obra capta o momento totalizador da ação. Tal perspectiva dará fundo teórico à análise que faremos da paisagem poética de *Vidas secas*, no segundo capítulo, quando buscaremos, a partir de alguns pontos do texto, a articulação entre eles e o todo da obra.

O presente trabalho divide-se, pois, em três capítulos. O primeiro capítulo, “Graciliano-Fabiano por Murilo Mendes: a poesia em *Vidas secas*”, apresenta uma leitura do poema “Murilograma a Graciliano Ramos”, de Murilo Mendes, considerando a presença da obra *Vidas secas* nos versos do poema, marcado pela concisão e pelas metáforas que remetem ao ambiente agreste do romance *Vidas secas*. Tal aproximação entre o poema e a obra de ficção nos investiga a hipótese de que elementos poéticos presentes em *Vidas secas* constituiriam um modo especial de lirismo, conforme já levantado por parte da crítica que se dedicou a estudar a obra de Graciliano Ramos.

Procuramos, ainda, nesse primeiro capítulo acerca da relação entre poema e narrativa, compreender a articulação interna ao nosso sistema literário entre as duas obras e os dois autores. Para tanto, julgamos necessária uma abordagem do sistema literário brasileiro que ressaltasse o caráter dialético da formação da literatura brasileira, que, segundo Antonio Candido, é uma literatura de dois gumes, isto é, calcada nas formas europeias adaptadas à forma histórico-social do Brasil. Conforme se discute no texto “Literatura de dois gumes”<sup>15</sup>, as formas literárias da Europa foram aqui adaptadas, apesar de servirem como um instrumento de dominação e de afirmação do projeto colonizador. Ao serem adaptadas, entretanto, deixavam expostas as contradições da realidade, contrariando, muitas vezes, no plano profundo das obras, aquilo que

---

<sup>15</sup> CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

afirmavam no plano mais ideológico. Com isso buscamos pensar algumas questões que julgamos importante para a nossa compreensão de *Vidas secas*: por que razão, em 1963, 10 anos depois da morte do escritor Graciliano Ramos, o poeta Murilo Mendes escreve um poema acerca de Graciliano e de sua obra *Vidas secas*? Por que um autor e sua arte são tomados por outro autor como matéria, ou como fator de construção artística?

O segundo capítulo – “Paisagem poética e realismo em *Vidas secas*” – aborda a presença da paisagem na obra *Vidas secas*, tendo como foco o capítulo “O mundo coberto de penas”. Procura-se evidenciar que a paisagem aparece como um elemento tornado interno na obra, ou seja, indissociável em relação à ação e aos personagens. Antonio Candido enfatiza a maneira peculiarmente estética com que a paisagem está disposta na obra *Vidas secas*, demonstrando que não se trata de uma paisagem pitoresca. Também o crítico Georg Lukács critica a falsa vastidão do ambiente no método descritivo, da qual resulta uma correspondente descaracterização das qualidades psicofísicas dos personagens. Procuramos evidenciar algo também apontado por Carlos Nelson Coutinho<sup>16</sup> a respeito da obra *São Bernardo*, a coerência entre caráter e ação. A paisagem é abordada neste capítulo no seu significado para a obra como um todo. Buscamos, ainda, demonstrar, a partir da paisagem, como os personagens agem cada qual de acordo com seu caráter, e não de acordo com uma ou outra visão, do narrador, ou mesmo, do autor.

No terceiro capítulo, intitulado “Poesia e história: o popular na literatura”, abordamos algumas das questões discutidas por Georg Lukács em *O romance histórico*<sup>17</sup>, com a intenção de pensar a relação entre literatura e história, e como, a partir de tal relação o popular se faz presente no texto literário. Segundo Lukács, é com

---

<sup>16</sup> BRAYNER, Sônia (Org.) *Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna Crítica. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

<sup>17</sup> LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

o romance histórico que a história deixa de ser tratada como roupagem, ou seja, os elementos da história passam a ser internalizados artisticamente nas obras. O personagem mediano permite ao escritor assumir um ponto de vista capaz de expressar as forças em evidência na sociedade.

Para considerar as importantes reflexões de Lukács acerca de literatura, história e popular, sem, contudo, deixar de levar em conta as peculiaridades de *Vidas secas*, que não se configura como romance histórico, mas, nos parece, articula no mundo da obra o popular à história e à literatura, foi necessário buscar construir mediações para a análise dessa questão no romance de Graciliano Ramos. Procuramos realizar tais mediações com o auxílio da discussão desenvolvida por Hermenegildo Bastos<sup>18</sup> em seu texto *Formação e representação*, que aborda o problema da representação, o que envolve a perspectiva do autor diante do problema de classe. Recorremos também a textos de Luís Bueno<sup>19</sup> que tratam da representação do outro de classe na literatura brasileira, evidenciando o quanto o sistema literário brasileiro foi, paulatinamente, enfrentando os dilemas internos de nossa história e alcançando uma solução estética amadurecida que, em *Vidas secas*, acreditamos ser possível chamar de realista.

---

<sup>18</sup> BASTOS, Hermenegildo. “Formação e representação”. In: *Cerrados*. Brasília: UnB, n° 21, ano 15, 2006.

<sup>19</sup> Especialmente em BUENO, Luís. “Guimarães, Clarice e antes”. In: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 249 - 259.

## CAPÍTULO I

### GRACILIANO-FABIANO POR MURILO MENDES: A POESIA DE *VIDAS SECAS*

Pretendemos neste capítulo apresentar a questão que deu início à presente pesquisa; um problema desencadeado pela observação da ocorrência de um mesmo tema na obra de dois autores separados pelo tempo e também pelas condições históricas, diferentes em cada caso. Trata-se, inicialmente, de uma discussão sobre o sistema literário, que se consolida, conforme Antonio Candido, na medida em que se estabelece, além do público e dos meios expressivos, uma tradição de temas e problemas cujo conteúdo é retomado e desenvolvido pelos escritores ao longo do tempo. A apresentação e análise do poema de Murilo Mendes não significa, entretanto, que seja esta uma pesquisa voltada para a lírica. O objetivo é muito mais o de conduzir a discussão para questões sobre a obra do romancista Graciliano Ramos, *Vidas secas*.

A formação da literatura brasileira, conforme aborda Antonio Candido, é fruto da adaptação das formas literárias europeias às condições novas que surgiram no bojo do processo colonizador, na formação do país novo. O arsenal cultural trazido pelos colonizadores foi aqui desenvolvido enquanto ia sendo posto à prova ante a realidade conflitante e, muitas vezes, desagregadora com que o empreendimento colonizador foi instado a lidar.

Assim, a literatura surge na relação entre o dado local e a visão de mundo importada da metrópole, aquele visto sob o ponto de vista desta: “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez, arbusto de segunda ordem no jardim das

musas”<sup>20</sup>. Entretanto, Antonio Candido mostra como, no âmbito da literatura, a transfiguração e o senso do concreto não eram providências opostas, mas sim recursos que, em última instância, correspondiam a uma mesma postura do projeto aqui desenvolvido, gerando um aparato literário e, ao mesmo tempo, ideológico, que possibilitava ao colonizador, e às elites nascentes, se enxergar dentro do universo e do empreendimento a que iam dando forma.

Isto leva a concluir que, bem pensado, o dado específico não era somente novo, uma vez que era dimensão daquilo que ia ganhando forma na nova terra, em grande medida, extensão da Europa: a sociedade brasileira, que, à margem do processo modernizador europeu, surgia, não obstante, sob o mesmo paradigma da sociabilidade imanente da metrópole. Logo, o dado local não se forma a despeito das normas que nos ligavam ao Ocidente, mas em grande parte provinha delas.

Ao falar da poesia pastoral desenvolvida pelos árcades, Candido nos dá uma ideia de como este dado se demonstra no âmbito dos recursos literários:

A adoção de uma personalidade poética convencionalmente rústica, mas proposta na tradição clássica, permitia exprimir a situação de contraste cultural, valorizando ao mesmo tempo a componente local – que aspirava à expressão literária – e os cânones da Europa, matriz e forma da civilização a que o intelectual brasileiro pertencia, e a cujo patrimônio desejava incorporar a vida espiritual de seu país.<sup>21</sup>

Ao sugerir que o dado local não é algo que apenas representa uma novidade, nos referimos a que o contraste cultural, sobredito na citação, vem profundamente intrincado a uma situação que tem existência também no plano histórico-social. O descompasso cultural, sendo também um traço que tem vínculos com elementos da infraestrutura, faz desta uma esfera válida na investigação literária. A postura sob a qual

---

<sup>20</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009, p.64.

<sup>21</sup> *Idem*.

é possível levar em conta as duas esferas referidas é assumida por Candido da seguinte maneira:

Este ângulo de visão requer um método que seja histórico e estético ao mesmo tempo, mostrando, por exemplo, como certos elementos da formação nacional (dado histórico-social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético)<sup>22</sup>.

Dado o modo específico com que as literaturas se desenvolveram nas Américas, tendo como um fator preponderante a sua inserção nos processos de formação nacional, Antonio Candido designou nossa literatura brasileira como sendo uma literatura empenhada. Sendo os escritores mais ou menos conscientes da construção do país, tal fato levava ao apego pelo dado local. Este ímpeto muitas vezes tolhia a liberdade, e se resolvia pela coexistência do realismo e da fantasia numa mesma obra ou autor.

Assim, a nossa literatura em sua constituição, nos primórdios da formação nacional, serviu em primeiro lugar como instrumento de imposição cultural, fazendo parte do aparato da colonização. De outro lado, na medida em que os escritores faziam o reconhecimento e introduziam sobre a realidade do novo mundo a visão de mundo europeia, ao mesmo tempo ressaltavam os elementos peculiares, dando enfoque às disparidades latentes na nova realidade: o índio, depois o negro, a realidade humana e natural.

A esta postura, que é ao mesmo tempo estética e ideológica, corresponde o empenho dos escritores em construir um passado que pudesse dar forma às aspirações das elites que se formavam na colônia. Do ponto de vista literário, este recurso repercutia na escolha dos temas, mas também na já referida tendência de acentuar os

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.18.

elementos que davam realce à nova terra, aos fatores peculiares surgidos da dinâmica da colonização. Esta tendência é explicada da seguinte forma por Antonio Candido:

De fato, a “tendência genealógica” consiste em escolher no passado local os elementos adequados a uma visão que de certo modo é nativista, mas que procura se aproximar o mais possível dos ideais e normas europeias.<sup>23</sup>

A idealização do índio é, em termos sociais e literários, a adequação da realidade heterodoxa do mundo novo aos padrões culturais europeus. Por isso, o autor considera imprópria a ideia segundo a qual a cultura brasileira surge da fusão das culturas indígenas e afro-brasileira para formar a literatura. Muito pelo contrário, aqui, a literatura significou, em termos sociais, a imposição das formas de organização cultural europeias em detrimento das manifestações dos povos dominados, ainda que estas fossem latentes em muitos momentos.

É necessário não deixar de perceber que, ao mesmo tempo em que a literatura servia como aparato cultural de imposição da dominação dos povos primitivos pela colonização, a acuidade dos escritores para com a realidade imprimia nas obras a posição do dominador, mas também conservava muitas vezes o ponto de vista oposto, dada a ambiguidade presente nestas obras decorrente da valorização por vezes implícita das formas de vida do dominado. O *Uraguai*, de Basílio da Gama, e *Caramuru*, de Frei de Santa Rita Durão, dão prova desta dupla representação que as obras empreendiam pela relação sempre contraditória entre sua forma e conteúdo.

Ao dar vazão aos polos contraditórios do processo de imposição que, todavia, implicavam a colonização, os escritores permitiam não apenas ressaltar o ponto de vista do empreendimento colonizador, e não apenas deixar uma brecha para os povos em desvantagem histórica, mas também forjavam, no trato com a matéria ambígua, uma maneira de tratá-la, segundo os moldes importados.

---

<sup>23</sup> CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000, p.173.

É, no entanto, com os escritores do século XVIII que o ângulo desta contradição toma forma estética própria e permite a realização no âmbito estético literário das sugestões do meio. Ao mesmo tempo, neste período, passa a surgir um elemento fundamental para a existência da literatura: um conjunto de produtores literários mais ou menos conscientes de seu papel, que depois vai se articulando com outros elementos, sem os quais, nas palavras de Candido, não há literatura como fenômeno de civilização: um conjunto de receptores formando um público, um mecanismo transmissor; linguagem, estilos.

Resumindo, digamos que o século XVIII representa uma fase de amadurecimento no processo de adaptação da cultura e da literatura. Observa-se nele a ocorrência de temas novos e novas maneiras de tratar velhos temas, inclusive a preferência muito significativa por certas formas de composição em prosa e verso que permitiam exprimir de maneira mais adequada uma realidade física e social diferente; esta, nascida da dinâmica interna da colonização.<sup>24</sup>

Neste período, surgem no Brasil os elementos que dão existência real à linguagem literária nos termos em que Antonio Candido considera como literatura propriamente dita e que diferem, em termos literários, da mera existência de obras literárias pontuais. É então que surge o que o autor chamou de sistema literário; a interação entre os diferentes elementos sociais e literários, ou seja, o público, os autores, a linguagem por eles utilizada:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, – espécie de transmissão de tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> *Idem*, p.168.

<sup>25</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009, p.25.



No final do texto “Literatura e Subdesenvolvimento”, Antonio Candido afirma uma ideia que à primeira vista pode parecer curiosa. Diz o crítico que escritores como Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Vargas Llosa,

praticam em suas obras, no todo ou em parte, tanto quanto Cortázar ou Clarice Lispector no universo dos valores urbanos, uma espécie nova de literatura, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo.<sup>26</sup>

A afirmação remete novamente à ideia de tradição, da concepção da literatura como fenômeno orgânico, que estabelece modos de continuidade no trato da matéria social, daquilo que é o cerne da sua existência.

É este elemento da tradição que nos leva a uma indagação a respeito da importância da obra *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, no contexto desta tradição à qual o sistema literário remete. Partimos da relação entre um poeta e um romancista, ambos escritores brasileiro situados na segunda fase modernista. Por que razão, em 1963, 10 anos depois da morte do escritor Graciliano Ramos, o poeta Murilo Mendes escreve um poema acerca de Graciliano e de sua obra *Vidas secas*? Por que um autor e sua arte são tomados por outro autor como matéria, ou como fator de construção artística? Tal fato literário aponta para a existência em nosso país de uma literatura e de um sistema literário consolidado, isto é, um autor e uma obra de um determinado momento da literatura brasileira mantêm certa relação de continuidade com outro autor e sua obra, de um momento diferente e posterior dessa mesma literatura. Assim, a presença de Graciliano Ramos e de sua obra no poema “Murilograma a Graciliano Ramos”, de Murilo Mendes, exige uma discussão acerca do sistema literário brasileiro.

---

<sup>26</sup> CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000, p.168.

A relação entre esse poema de Murilo Mendes e a obra de Graciliano Ramos parece indicar que o sistema literário é algo que ultrapassa o mero estabelecimento de um cânone, pois não se refere à tradição no sentido corrente desse termo, uma vez que, como processo sistêmico, não tem como motivo de existência canonizar, consagrar ou sancionar um conjunto ou listagem de obras e autores que deveriam ser considerados melhores que outros ou mais legítimos no que diz respeito ao valor estético de suas obras. Diferentemente do cânone, o sistema literário implica a existência de uma tradição de problemas ligados às lutas sociais, que, uma vez transformadas em matéria artística, estabelecem uma continuidade no interior do sistema literário na medida em que persistem como fator de impasse para a constituição das obras.

Trata-se de uma visão da literatura brasileira sobre si mesma e sobre o próprio país, que pressupõe a capacidade da literatura de dar a ver as contradições da realidade social brasileira tomada como matéria literária.

Portanto, entende-se que a literatura brasileira reflete o país. Mas reflete como? Como problematização artística da vida social brasileira, da qual é um reflexo não mecânico, mas um reflexo artístico<sup>27</sup>. O sistema literário e a produção do reflexo artístico são questões complexas que o poema de Murilo Mendes impõe ao seu leitor crítico em uma forma poética que se realiza a partir de uma relação ou um diálogo no interior do sistema literário entre: a) um poeta (Murilo Mendes) e um romancista (Graciliano Ramos); b) dois gêneros diversos – a lírica de Murilo Mendes e a narrativa ficcional de Graciliano Ramos –; c) um intelectual e poeta (Murilo Mendes) considerado pela crítica como “menos social”, mais ligado aos aspectos formais da

---

<sup>27</sup> O reflexo artístico, de acordo com Lukács, não se confunde com uma representação estática da realidade pela arte, pois é, antes, uma figuração das forças motrizes da história; trata-se de uma representação fiel, porém não fotográfica, da realidade que, de acordo com Lukács, é uma exigência do realismo para garantir o sucesso estético da obra de arte em captar a essência da vida e não apenas sua aparência reificada. Lukács, G. “Arte y verdad objetiva”. In: *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura, 1966, p. 20.

produção lírica que é engajada do ponto de vista religioso, e um intelectual e romancista (Graciliano Ramos) considerado pela crítica como autor socialmente engajado, ligado ao romance social de 1930, de posição política à esquerda e ateu.

Levando-se em conta tais diferenças, como há no poema de Murilo Mendes, então, tão estreita relação com Graciliano e sua obra, especialmente *Vidas secas*? Para além de ser apenas uma homenagem do poeta ao romancista, o poema se faz como uma espécie de mimesis da ficção de Graciliano, isto é, o poema busca representar poeticamente a própria ficção de Graciliano. E por que esse poema procuraria ser a representação poética de uma obra em prosa ficcional? Por que Murilo Mendes condensou nesses versos a narrativa de Graciliano? Talvez porque a própria narrativa ficcional desse autor tenha em si mesma algo de lírico. Como afirma Otto Maria Carpeaux<sup>28</sup>, a ficção de Graciliano Ramos é lírica porque só deseja o essencial; ela se constitui formalmente na busca por cortar tudo que é inútil, uma obra que apagaría o mundo se pudesse e deixaria dele apenas o essencial, numa espécie de condensação que lembra muito a lírica, a poesia.

Outra razão para essa aproximação entre poeta e romancista, entre lírica e ficção, entre um intelectual aparentemente não engajado e outro associado ao romance social é a levantada por Antonio Candido (1992) ao estudar a trajetória da obra de Graciliano, indicando que ela vai da ficção para a confissão. Isto é, ela parte do romance em primeira pessoa (*Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*) cujo narrador é um personagem que em certa medida se diferencia do autor, embora tenha também algo dele; passa pelo romance em terceira pessoa (*Vidas secas*), no qual há uma negociação entre o narrador letrado e o personagem Fabiano, vaqueiro, retirante nordestino iletrado;

---

<sup>28</sup> CARPEAUX, Otto Maria. “Visão de Graciliano Ramos”. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. (posfácio) Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1994.

até chegar a uma narrativa que busca ser memória (*Infância*) e testemunho (*Memórias do cárcere*) do escritor e homem Graciliano, sem que consiga de fato deixar de ser também literatura. Esse percurso da ficção para a confissão também é sugestivo da tendência lírica da obra de Graciliano, que, partindo da narrativa romanesca ficcional, calcada na vida dos personagens, vai se aproximando cada vez mais da confissão, que é um terreno da lírica. Vejamos como esses elementos apresentados até aqui se articulam no interior do poema:

### **Murilograma a Graciliano Ramos**

1

Brabo. Olhofaca. Difícil.  
Cacto já se humanizando,

Deriva de um solo sáfaro  
Que não junta, antes retira

Desacontece, desquer.

2

Funda o estilo à sua imagem:  
Na tábua seca do livro

Nenhuma voluta inútil  
Rejeita qualquer lirismo.

Tachando a flor de feroz.

3

Tem desejos amarelos.  
Quer amar, o sol ulula,

Leva o homem do deserto  
(Graciliano-Fabiano)

Ao limite irrespirável.

4

Em dimensão de grandeza  
Onde o conforto é vacante,

Seu passo trágico escreve  
A épica real do BR

Que desintegrado explode.<sup>29</sup>

Esse poema de Murilo Mendes, conforme já afirmamos, não é tão somente um retrato descritivo de Graciliano Ramos, pois se anuncia como uma espécie de mimesis do estilo do romancista, de sua ficção, de forma que realiza certo tipo de passagem de elementos da obra e do homem Graciliano para o poema, sobretudo no primeiro bloco de versos, que, no entanto, não aparecem como mera cópia aleatória, mas, sim, passam pelo crivo estético que busca obter o mesmo efeito frequente em Graciliano: a síntese máxima das palavras. Resta assim também o poema como uma forma de síntese poética da prosa desse autor, sugerida até mesmo pela economia dos versos e palavras que o poeta usa para representar o escritor de *Vidas secas*.

O primeiro verso já apresenta esta concisão absoluta, esta condensação lírica: “Brabo. Olhofaca. Difícil”. Dá a ver o próprio traço estilístico de Graciliano, da sua visão cortante que penetra fundo na alma do artista e de seus personagens para chegar a uma visão penetrante da vida social. Seria este poema, portanto, um retrato do homem Graciliano Ramos ou do seu estilo? Brabo é Graciliano, mas também o seu estilo, assim como em sua ficção, a visão cortante mostra que transfigurar o sertão e o mundo é, sobretudo, difícil.

O poema aponta de algum modo para estas duas dimensões ao mesmo tempo: o retrato do autor romancista, mas também de sua obra. E mais; a própria transposição de tais elementos de Graciliano para o poema não ocorre sem que haja ao mesmo tempo um amálgama destes com o estilo do próprio Murilo Mendes, como se, ao falar do autor de *Vidas secas*, falasse igualmente de si mesmo, de sua poética, o que, talvez, só se realize neste poema ao internalizar e assumir os traços de outro. Daí o tom metafórico e

---

<sup>29</sup> MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. (org. Luciana S. Picchio). Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995.

a ambivalência presentes no poema, dando-nos a ver a gama infinita do mundo de *Vidas secas*, reduzido estruturalmente, condensado ali no poema. “Graciliano/Fabiano” (e por que não Murilo Mendes?), assim, estão presentes no poema, transfigurados pela representação lírica que junta todos estes “eus” num todo – o poema. Por isso mesmo, separá-los certamente não garante compreendê-los. Não será, acaso, esta sedimentação, este encontro de dois autores pela forma lírica o que imprime a consistência deste poema?

O lirismo é, de fato, um elemento notável da obra de Graciliano Ramos e é apontado por Otto Maria Carpeaux<sup>30</sup> como um lirismo a-musical. Talvez o autor se refira ao fato de haver pouca descrição, poucos adjetivos no delineamento do mundo exterior, principalmente em *Vidas Secas*. Conforme o crítico, Graciliano “apagaria o mundo, se possível”. Da forma como aparece no poema, o lirismo é evocado no verso “rejeita qualquer lirismo”. Para entender o sentido em que o poeta toma a palavra, talvez seja interessante lembrar o verso anterior em que se diz “(Graciliano-Fabiano)”. Ou seja, tal lirismo não estaria ligado exatamente à postura do romancista, que supostamente rejeitaria todo tipo de lirismo, mas se refere ao caráter do personagem que olha para o mundo exterior não pelo prisma do lirismo romântico, como é possível ver no caso, por exemplo, de *O sertanejo* de José de Alencar.

Ou seja, temos em *Vidas secas* a concisão absoluta e a brevidade no delineamento do meio físico, mas não quer dizer que não temos lirismo. Estas questões nos fazem lembrar também do que afirmou o próprio autor a respeito de *Vidas Secas*,

---

<sup>30</sup> CARPEAUX, Otto Maria. “Visão de Graciliano Ramos”. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. (posfácio) Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1994.

em carta a Condé. O autor afirma ter feito um romance “sem paisagens, sem diálogo. E sem amor”<sup>31</sup>.

Para entender o lirismo de *Vidas Secas* talvez, podemos olhar para o próprio personagem evocado pelo poema. No capítulo “O mundo coberto de penas”, depois de ouvir a frase de Sinhá Vitória, de que as arribações matavam o gado, Fabiano se dirige até um ponto da fazenda, olha para o horizonte e diz “-Xi, que fim de mundo.” A expressão é mais do que um simples registro de algo exterior. É também um certo registro do próprio mundo exterior, mas não deixa de ser, tal expressão, evocadora de certo estado de ânimo do personagem. Seria diferente, talvez, se tal estado fosse apenas do personagem, mas, conforme se dá nesta obra, o narrador também “se contamina” da visão, e do estado de ânimo dos personagens. Daí por que este estado de ânimo também chega de algum modo ao leitor, mas, seria este um lirismo seco.

“Na tábua seca do livro”, a seca se estende para a literatura. A realidade geográfica também, mas, principalmente, a secura da vida de “Graciliano-Fabiano” parece aí transfigurar-se, por meio de uma relação de analogia e ao mesmo tempo de estranhamento entre os termos da metáfora, no que, num primeiro momento, o poeta entende por Literatura, a qual chama de “tábua seca”. Neste verso há uma ligação intrínseca entre o mundo do escritor, o mundo de Fabiano e o livro. Tornam-se o mesmo: seco. Mas, notemos que aí já não se trata de um mundo natural ou da transfiguração romântica da natureza sertaneja que os escritores do século XIX fizeram, e sim de uma transfiguração da natureza já permeada pela deformação estética: *Vidas secas*. A metáfora que alimenta o poema talvez seja essa, e a “tábua seca do livro” é, neste sentido, não apenas a seca natural, como se poderia pensar, mas a “seca” humana.

---

<sup>31</sup> Carta de Graciliano Ramos, Rio-junho 1944. *Apud.* SANT’ANNA, A. R. “*Vidas Secas*”. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973, p. 166-167.

A consciência artística da complexidade da *secura da vida* se potencializa no verso “cacto já se humanizando”. Parece que a questão é, portanto, como transfigurar homem e natureza, ao mesmo tempo, “já se humanizando”? Este verso implica, todavia, a inumanidade do homem, pois este, contraditoriamente, ao tornar-se transformador da natureza, se humanizou e, ao mesmo tempo, desumanizou-se (e afinal não é esta uma questão que permeia todo o *Vidas secas*?). Mas, onde estaria, no poema, o elemento que dá conta da origem da contradição que salta aos olhos: homem ainda se desumanizando? Seria esta contradição um problema apenas da realidade externa ao texto? Ou um problema somente da temática artística?

Se retornarmos ao início do poema, veremos que a oposição, à primeira vista indissolúvel, entre a forma e a matéria, não se expressa somente na temática, mas os próprios versos, em sua estrutura, dão testemunho desta distância, que, entretanto, não é dual. Numa primeira esfera temos o contraste entre o verso de sonoridade sibilante, do início do poema, e a oclusiva do segundo verso: “cacto já se humanizando”. Num segundo plano temos as oposições no campo semântico que opõem a *secura da terra* e do estilo à palavra “flor”, do verso: “Tachando a flor de feroz.”, e temos por fim as oposições dadas por antíteses, como nos versos “desejos amarelos.”, “Quer amar, o sol ulula”.

Curiosamente, temos aqui um dos poemas em que o problema da forma e matéria é tomado talvez de forma mais explícita pelo poeta. Assim, podemos concluir que, ao falar de outro autor, o poeta não está apenas preocupado com os temas, que, sendo um elemento mais ostensivo, é de todos os elementos talvez o menos peregrino. A preocupação do poeta se volta para o estilo e, num plano menos explícito, mas com a mesma intensidade, para a postura formal do romancista no trato com a matéria, difícil,



braba, tanto quanto a postura depurada que o estilo breve e lírico, como apontou Carpeaux, deixa plasmada no romance.

Talvez o verso mais sugestivo para o nosso caso, quer dizer, para pensar sobre *Vidas secas* seja o segundo verso da terceira parte do poema. “Quer amar, o sol ulula”. Uma qualidade do personagem e uma qualidade do meio. Parece ser essa uma relação sempre presente em *Vidas secas*. No sentido de que as coisas refletem os personagens. A tal ponto que Álvaro Lins, um dos críticos que primeiro escreveu sobre Graciliano, propôs que a paisagem em Graciliano torna-se uma projeção do homem.

## CAPÍTULO II

### PAISAGEM POÉTICA E REALISMO EM *VIDAS SECAS*.

Pretendemos com este capítulo apresentar algumas percepções que tivemos sobre o sentido da paisagem em *Vidas secas*. O enfoque no elemento paisagem não é fortuito. A paisagem, composta com a função de sugerir um determinado ambiente a partir do qual a ação se desenrola, é realmente dada ao leitor em momentos breves e, muitas vezes, mencionada apenas de passagem. Em inícios de capítulo, aparece na obra em dois momentos; no início do primeiro capítulo, e depois, no capítulo XII, – “O mundo coberto de penas” –, que nos propomos a analisar. Entretanto, há momentos em que a paisagem aparece com maior frequência. É o caso do último capítulo, em que a cada pouco a paisagem é mencionada em diversos momentos do capítulo.

Disposta como um traço do ambiente da narrativa, a paisagem está econômica, mas, ao mesmo tempo, incisivamente presente na obra como um todo. Temos, assim, a paisagem presente já no capítulo “Mudança”, o primeiro:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes.  
(p.9)

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. (p.9)

As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer (...) (p.12)

Ela se apresenta também no capítulo “O menino mais novo”:

Viu as nuvens que se desmanchavam no céu azul, embirrou com elas.  
Interessou-se pelo voo dos urubus. (p.51)

No capítulo “Inverno”, a paisagem volta a ser mencionada:

A catinga amarelecera, avermelhara-se, o gado principiara a emagrecer e horríveis visões de pesadelo tinham agitado o sono das pessoas. (p.65)

Está presente também no capítulo “Festa”:

Eram três horas, fazia grande calor, redemoinhos espalhavam por cima das árvores amarelas nuvens de poeira e folhas secas. (p.71)

E nos interessa especialmente a referência à paisagem no capítulo “O mundo coberto de penas”. Primeiramente em:

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal. Provavelmente o sertão ia pegar fogo. (p.108)

Depois temos trechos como este:

De repente, um risco no céu, outro risco, milhares de riscos juntos, nuvens, o medonho rumor de asas a anunciar destruição. (p.112)

Finalmente, no capítulo “Fuga”, o último:

E Fabiano depôs no chão parte da carga, olhou o céu, as mãos em pala na testa. (p. 117)

Agora Fabiano examinava o céu, a barra que tingia o nascente, e não queria convencer-se da realidade. (p.117)

Antes de olhar para o céu, já sabia que ele estava negro num lado, cor de sangue no outro, e ia tornar-se profundamente azul. Estremeceu como se descobrisse uma coisa muito ruim. (p.118)

A luz aumentou e espalhou-se na campina. Só aí principiou a viagem. (p. 118)

Os mandacarus e os alastrados vestiam a campina, espinho, só espinho. (p.118)

A manhã, sem pássaros, sem folhas e sem vento, progredia num silêncio de morte. A faixa vermelha desaparecera, diluíra-se no azul que enchia o céu. (p.119)

Olharam os meninos que olhavam os montes distantes, onde havia seres mistérios. (p.121)

Instintivamente, procurou no descampado indício de fonte. (p. 123)

Olhou as sombras movediças que enchiam a campina. (p. 124)

Conforme pôde ser notado, a paisagem aparece apresentada pelo narrador, mas sempre dando o contraste visual em relação a algum personagem. Nos momentos em que é disposta na narrativa, serve não só como elemento que demarca determinada sucessão dos fatos, mas também dá enquadramento para as personagens, seus traços

psicológicos e suas ações. Para perceber este elemento, procuramos desenvolver algumas observações a partir do penúltimo capítulo da obra “O mundo coberto de penas”.

No penúltimo capítulo de *Vidas secas*, o leitor se depara com uma frase que, posta naquela altura da narrativa, age sobre o leitor de maneira curiosa. O enunciado vem depois de uma breve descrição. Há uma voz (na expressão de Luís Bueno), introduzida pelo narrador onisciente, sugerindo determinado ambiente a partir do qual as personagens passam a agir. “O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações.”

No entanto esta é então entrecortada por uma segunda voz: “Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo”, é o que o leitor lê logo após a descrição. Uma das funções assumidas pela segunda parte do enunciado “provavelmente o sertão ia pegar fogo” é a de dispor neste capítulo os fatos anteriores da narrativa.

Ao leitor que, por ventura, nunca tenha lido a obra, e resolva começar a leitura pelo capítulo em questão, deixando de lado o que o antecedeu, certamente, as palavras e o período referido serão lidos de outra maneira, e prevalecerá o sentido, por assim dizer, mais geográfico da palavra sertão.

Para o leitor que se deparou com o mundo constituído necessariamente até este ponto da narrativa, entretanto, se dará que o enunciado não apenas indica algo que irá acontecer, como responde também por uma certa organização de fatos e palavras disposta nos capítulos anteriores.

Ao colocar neste momento da narrativa a referida frase, o autor traz para o cenário do capítulo todo aquele mundo que até então foi dado ao leitor. Ao lê-la, o leitor já sabe que existe a fazenda, que existe um pequeno vilarejo com igreja, cadeia, cobrador de impostos. Sabe também que é neste ambiente que foram revelados os

personagens, sua grandeza e miséria. De modo que todo este universo é ativado pela palavra no momento em que o leitor com ela se depara.

O fato de aparecer neste momento da narrativa não quer dizer que a questão, entretanto, esteja solta na obra. O leitor atento perceberá que o problema, tomado em si, vem ao texto já no final do segundo capítulo, o capítulo “Fabiano”. Neste, Fabiano cogita sobre a possibilidade de um dia não haver seca: “Seria que as secas iriam desaparecer, e tudo andar certo?”.

Deixando de lado este dado aparentemente fortuito de a questão haver aparecido também em outro capítulo, o que parece mais instigante é a aparente indigência da frase. Diferente da primeira, a que aparece no segundo capítulo, esta – “O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal. Provavelmente o sertão ia pegar fogo” – não está diretamente ligada ao seu emissor. Enquanto aquela é explicitamente creditada ao personagem Fabiano, – e o leitor percebe que a frase vem de Fabiano por que ele já estava em cena antes mesmo de a frase aparecer –, esta, diferentemente, vem ao texto antes de entrar em cena qualquer personagem.

Ao analisar a relação entre o discurso do narrador de *Vidas secas* e o do personagem Fabiano, Maria Izabel Brunacci<sup>32</sup> fala da indistinção entre ambos:

Uma espécie de consciência do processo social insinua-se no discurso de Fabiano, que percebe a existência de uma hierarquia maior que a instituição policial – “os que mandam nela”. E isso se dá porque nesse monólogo ocorre um fenômeno discursivo raro na literatura brasileira, quando Fabiano parece se dirigir a si mesmo, usando os verbos no imperativo, como se fosse a uma segunda pessoa, um receptor de seu próprio enunciado.<sup>33</sup>

A ocorrência de tal indistinção, naturalmente, leva para a questão já também referida por Hermenegildo Bastos ao apontar o aspecto da negociação entre narrador e

---

<sup>32</sup> BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

<sup>33</sup> *Idem*, p.99.

personagem, narrador este, o qual foi nomeado por Antonio Candido por narrador procurador, isto é, que atua como uma espécie de procurador do personagem:

O resultado é uma criação no sentido pleno, como se o narrador fosse, não um intérprete mimético, mas alguém que institui a humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para as fronteiras da animalidade.<sup>34</sup>

A questão é retratada por Brunacci no sentido de momentos em que o discurso é válido tanto para o personagem como para o narrador, pois se entrecruzam, no interior de um mesmo discurso, as emissões de diferentes enunciadores. O mecanismo foi tratado por Hermenegildo Bastos<sup>35</sup> como um processo de *negociação* entre o escritor letrado e o personagem iletrado. No interior do romance o personagem impõe certas condições ao narrador para ser por este apresentado:

A prática literária é também uma forma de representação política. Antes mesmo de colocar a questão da mimesis literária – isto é, da obra como representação da história –, se coloca a questão do escritor como representante da sociedade ou grupo social. No caso da ficção, a condição do personagem cujo destino é mais ou menos negociado com o escritor-narrador é manifestação disso.<sup>36</sup>

De fato, a rigor, a frase “Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo”, a esta altura da narrativa, tanto pode ser um enunciado do narrador, como pode ser, ao mesmo tempo, uma antecipação dos pensamentos da personagem Sinha Vitória. Esta transferência de sentido pode ser mais bem percebida na diferença entre as duas primeiras frases, que dão início ao capítulo. A frase “O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações” é menos sugestiva do que a segunda, que diz: “provavelmente o sertão ia pegar fogo”. É neste sentido que o discurso indireto livre ganha função, no movimento que engendra uma operação de caráter estético, de grande beleza para a

---

<sup>34</sup> Candido, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p106.

<sup>35</sup> Bastos, Hermenegildo. “Formação e Representação”. *Cerrados*: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura, n.21. 2006.

<sup>36</sup> *Idem*, p.93.

narrativa brasileira; o recuo e a aproximação entre narrador e personagem. Este recuo e aproximação, neste capítulo, ganha significado estético certamente único, mas representativo do estilo de Graciliano Ramos.

Que a frase antecipe os pensamentos de um personagem é um dado plausível, e o mecanismo pelo qual isto se dá é uma discussão que vem de longa data, conforme brevemente mencionamos. Parece-nos instigante, a questão de como é que a percepção do leitor de que, neste capítulo, de fato, se está diante da personagem Sinha Vitória, vem ao leitor, mesmo antes de entrar em cena a referida personagem. O narrador logo em seguida esclarece que se trata de Sinha Vitória, mas o leitor de algum modo já presente mesmo antes de ser dito pelo narrador.

Quanto ao significado, por assim dizer, ideológico da frase, ela lembra de chofre as proposições de Candido que constam do texto seminal “Literatura e Subdesenvolvimento”<sup>37</sup>. A consciência catastrófica do atraso, segundo assinalou Antonio Candido, é decorrente da constatação desoladora do deslocamento social e econômico que perpetua a condição de subdesenvolvimento aos países periféricos. Ao constatar que o tão sonhado progresso e a emancipação da nação não viriam, conforme se pensava na fase da consciência do país novo, os artistas e intelectuais são levados a contestar o atraso e a lutar. Não obstante, percebem a condição de atraso como sendo algo refratário ao progresso. Neste sentido, lucraríamos em nosso propósito se discutíssemos o fator ideológico. Precisamente por que, definindo seus limites, poderíamos melhor entender o que se dá no caso do nosso objeto.

A questão posta por Candido em relação à consciência do atraso é o problema da acepção de que a remoção do imperialismo traria por si só o almejado desenvolvimento.

---

<sup>37</sup> CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

Um paralelo a esta questão pode ser o da consciência a respeito da relação entre os momentos de desenvolvimento e de crise no interior do capitalismo. Pela não percepção do processo inteiro de acumulação, a visão parcial produz a ideia de que crise e desenvolvimento são processos desligados entre si.

Sabemos que, para o nosso caso específico, importa a sondagem e a investigação de tais fatores, na medida em que os mesmos contribuem para a compreensão dos fatores estéticos; os que constituem no interior da obra, como se diria nas palavras de Antonio Candido, o vasto tecido do todo. Ou seja, é mister, para o crítico, elucidar a maneira pela qual os fatores externos, não artísticos, atuam na obra de modo a configurar um mundo com leis próprias, que transcendem de modo específico os componentes mais imediatos que configuram o momento histórico no qual a obra foi concebida.

Neste ponto, cabe ao nosso propósito tomar um posicionamento metodológico, que, ao nosso modo de ver, nos coloca ante o nosso objeto de modo mais apropriado. Os elementos externos, sociais, psicológicos, etc., devem ser olhados a partir do prisma da própria obra e não do seu conteúdo pré-artístico. Ou seja, não devemos partir, por exemplo, dos preceitos da sociologia, ou mesmo das leis da economia política ou qual seja a disciplina que se queira adotar. Assim, em nada ajudaria se, objetando explicar o significado da obra, passássemos a fazer levantamentos de informações e dados sobre a estrutura econômica ou do regime governamental da época em que a obra fora escrita, para, do ponto de vista destes, deduzir o valor da obra.



Devemos tomar a relação com os fatores externos considerando o que assinala Lukács<sup>38</sup> ao falar do conceito de catarse. O crítico húngaro ressalta que o conteúdo da tragédia grega, em Aristóteles, está baseado, sobretudo, nas relações mais agudas do homem com seu entorno, e que a catarse se desenvolve pela intensidade e veemência com que o personagem vive a contraditoriedade de sua existência. Logo, a ideia de destino do personagem não é uma noção totalmente imanente à obra, mas envolve a manifestação nela das forças vitais com que o homem se defronta no mundo.

Os personagens encarnam no seu modo de ser e de agir as forças vitais presentes na sociedade no momento de fatura da obra. O que, no entanto, resta instigante para o crítico é o fato de que o resultado desta transposição do real, que se dá na obra, conserva para o leitor um sentido humano, mesmo para leitores de épocas posteriores.

Ao tomarmos como elemento de análise a paisagem, portanto, temos na verdade o seguinte resultado: o que está em prevalência é a ação e não os caracteres. O meio físico está colocado como nivelador da ação e do caráter das personagens, e não como evocador de determinado aspecto geográfico ou pitoresco. Nossa prioridade aqui é, portanto, perceber de que modo os caracteres, as personagens, se ligam à ação. Achamos que o caso do capítulo em questão elucidava este aspecto de maneira interessante.

Em “O Mundo coberto de penas” a narrativa das ações do personagem Fabiano inicia-se na esteira de um problema desencadeado por Sinha Vitória: as aves do bebedouro queriam matar o gado. Mas a observação de Sinha Vitória só vem ao texto quando o mau agouro das aves já havia sido anunciado antes pelo narrador. Este, o narrador, já evocava a ameaça imperiosa daquele estado de coisas para a vida dos

---

<sup>38</sup> LUKÁCS, Georg. “La catarsis como categoría general de la estética”. *Estética*. Barcelona-México: Grijalbo, 1966, p.491.

personagens, de tal modo que a ameaça, tomada em si, já está presente antes mesmo de entrar em cena o casal: “O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal. Provavelmente o sertão ia pegar fogo.” O leitor, assim, primeiramente é levado à paisagem, para somente depois ser levado até o casal e então tomar parte ante tudo aquilo pelo prisma do personagem Fabiano.

Se observarmos atentamente o caráter do ambiente “composto” no início deste capítulo, vemos que é ao mesmo tempo conciso e abrangente, no sentido de que, embora posto em poucas frases e imagens, nele se encontram todas as determinações necessárias para o desenvolvimento das ações. Cada imagem, cada elemento sugerido pelo narrador no início do capítulo tem uma profunda validade e determinação para a narrativa que depois põe em movimento os personagens. Se pudéssemos isolar o primeiro parágrafo e dispor as suas frases transpondo-as em um quadro, teríamos ali mesmo já uma figura de tudo o que se segue no capítulo. Basta atentar para a imagem do bando de pássaros que migram por falta de comida para reconhecer o caráter de presságio ou de destino antecipado nas primeiras frases do capítulo.

Não acreditamos que um determinado ponto da obra possa iluminar unilateralmente toda a estrutura e todo o significado da obra. Por outro lado, acreditamos ser menos verdade ainda a ideia de que a obra seja um simples objeto autotélico, e meramente autorreferente. Primeiro por que a obra artística se nega a ser tão somente um objeto, fechado em si, cujo valor se esgota na relação imediata que é estabelecida com o leitor no momento da leitura. Se assim fosse, a obra não se diferenciaria da mercadoria, cujo valor se esgota no momento do seu consumo.

À parte disso, não deixa de ser pertinente se, partindo de determinado ponto, buscarmos suas conexões com outros elementos para daí compreender sua função e o seu significado para a obra.

A utilização do verbo na forma “ia”, pretérito imperfeito, como se sabe, também serve para substituir o futuro do pretérito do indicativo (iria). Com relação à função da substituição, no uso cotidiano, imaginamos que pode ser muito variada no que se refere às possibilidades da língua. Aqui, pode nos interessar o fenômeno que liga o uso desta variação ao discurso indireto livre e suas sutilezas. Sobretudo porque o discurso indireto livre não se dá de modo estanque no interior da obra.

É neste sentido que chamamos a atenção para o uso do verbo na frase “Provavelmente o sertão ia pegar fogo”, em substituição ao “iria” no futuro do pretérito. Ao nosso modo de ver, a variação tem a ver com o movimento mais profundo da composição da obra. Se no uso cotidiano esta substituição pode soar um tanto mais coloquial que o uso do verbo no futuro do pretérito, no caso deste capítulo, o uso nesta forma assume função e efeito bem específico. O leitor que vem dos capítulos anteriores, e já se familiarizou com os meandros do discurso indireto livre, percebe que aí já se dá um movimento central desta obra, que é o da contaminação das palavras do narrador pelos pensamentos do personagem.

Um dos efeitos do uso do verbo no pretérito imperfeito (ia), assim, é o de aproximar a frase ao personagem. A aproximação é confirmada pela percepção cíclica do tempo que a frase sugere. Para o leitor, entretanto, resulta que ocorre aí uma espécie de identificação entre o emissor e o conteúdo da enunciação. Há uma aproximação entre ambos. A palavra sertão, antecedida pelo artigo definido, resulta, assim, como algo próximo e identificado ao emissor.

Paralelamente a tal aproximação, é interessante para o nosso propósito, perceber outro aspecto. O uso do verbo no modo apontado resulta, no nosso caso, em algo semelhante ao que descrevia Maria Izabel Brunacci ao falar do momento em que não se distingue se a frase é do emissor ou do interlocutor, chamado por ela de indistinção, conforme já assinalado nesta dissertação. Aqui ocorre semelhante indistinção, só que do tempo do foco narrativo. O elemento mais evidente é, entretanto, o curioso amálgama criado pela forma com que o enunciado representa o tempo do foco narrativo. Pelo fator formal já apontado inicialmente da palavra *sertão*, em que a função é pôr em evidência o mundo configurado nos capítulos anteriores, e por este efeito de indistinção criado pelo uso do verbo na forma do pretérito imperfeito, resulta que a frase coloca o tempo representado pela alusão à ameaça, em três formas.

Uma é o passado equidistante do emissor, cuja evocação torna-se possível pelo uso do verbo na forma referida. Neste, a ameaça é remetida a algo que ocorreu num passado longínquo. Esta forma sempre vem ao texto pela lembrança que se repete nas personagens de algum fato que simboliza um acontecimento trágico. Por exemplo, Sinha Vitória se lembra do episódio em que matara o papagaio para sobreviver, o menino mais velho lembra-se do episódio em que caíra no chão deixando de perceber o mundo exterior.

Outra forma evocada é a de um presente. Ela ganha sentido pela associação que a frase faz da ameaça de um fenômeno cotidiano, que remete ao fato, por exemplo, de que um dia pode ser mais quente que outro.

A outra forma do tempo na enunciação é a do futuro, próximo ou distante. Ela indica a possibilidade de algo acontecer, e é evocada pelo sentido de presságio representado pela frase.

Esta representação do tempo em tempos diferentes não está apenas na estrutura sintática da narrativa. Há um momento em que o próprio narrador introduz o tema nas palavras da personagem Sinha Vitória. É o que se dá no capítulo “Fuga”:

Chegou-se a Fabiano, amparou-o e amparou-se, esqueceu os objetos próximos, os espinhos, as arribações, os urubus que farejavam carniça. Falou no passado, confundiu-o com o futuro. Não poderiam voltar a ser o que já tinham sido? (p. 119)

A ideia de destino interessa para nós na medida em que ocorre a colocação da ameaça na segunda forma referida, em que o sentimento da ameaça deixa de ser apenas uma referência a uma realidade distante, separada do presente das personagens, alheia a elas, para tornar-se fator vital. Para isso, a percepção deve deixar de ser apenas uma constatação em hipótese, para tornar-se algo ligado ao cotidiano. Neste sentido, a representação ganha mais dramaticidade, na medida em que, ligando a ameaça ao presente cotidiano, conecta tal ameaça ao passado e ao presente.

A questão da representação do tempo em movimento é central também para situar a paisagem em *Vidas secas*. Percebemos que a paisagem não aparece apenas como elemento que agrega determinado espaço. Mas na **forma** como aparece na obra, mesmo a paisagem natural, sendo focada nos momentos em que aparece pelo mecanismo da antropomorfização, transforma-se num índice transfigurador de tempo e não apenas de espaço.

Pensemos por exemplo na paisagem que dá início ao primeiro capítulo de *Vidas secas*. Conforme se pode perceber, temos: “Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes”. Não temos aí uma descrição de objetos dispostos de maneira decorativa. Temos uma oposição entre a planície avermelhada e as duas manchas verdes dispostas segundo determinada perspectiva.

Nesta perspectiva está contida a figuração do tempo de que falamos, mas também está ali o ponto de vista do narrador que introduz a paisagem como elemento da narrativa. Este aspecto do caráter espaço temporal na arte é desenvolvido do ponto de vista teórico pelo crítico húngaro Georg Lukács na *Estética*<sup>39</sup>. O que queremos ressaltar nesse sentido é que a paisagem que aparece em *Vidas secas*, configurando um espaço poético ou criando um mundo onde vivem os personagens, não é desprovida do elemento que Lukács chamou de “cuasitiempo”:

Así aparecen ya en el lenguaje de la cotidianidad y en la terminología de las ciencias sociales reflejos de importantes hechos de la vida que, en nuestra opinión, podrían designarse del modo más oportuno con las expresiones de cuasiespacio y cuasitiempo.<sup>40</sup>

No capítulo de sua *Estética*, intitulado “Misión desfetichizadora del arte”, Lukács desenvolve uma profunda e complexa reflexão sobre as formas de fetichização da vida no capitalismo. Segundo o autor, a principal característica das tendências fetichizadoras do reflexo da realidade seria a constante separação de espaço e tempo, derivada de determinadas tendências do pensamento e da sociedade.

A contraposição a esta separação é apontada pelo autor em pensadores como Hegel, que tratou filosoficamente do problema, demonstrando que não existem espaço e tempo separados da matéria e do movimento, que também são indissociáveis. Em se tratando deste fenômeno, a separação espaço-temporal do reflexo da realidade, o autor propõe que, no espaço do cotidiano e em algumas áreas das ciências sociais, surgem constantemente reflexos do que o autor denomina como quase-tempo e quase-espaço, impulsos estes que vão em contracorrente à separação espaço-temporal.

Com esses conceitos o autor então desenvolve a teoria de que toda obra de arte, mais precisamente as artes figurativas, como o autor chama, tendem a desenvolver em

---

<sup>39</sup> LUKÁCS, G.. *Estética*. Barcelona-México: Grijalbo, 1967.

<sup>40</sup> *Idem*, p.390.

seu interior impulsos de dissolução da contradição espaço-temporal, seja nas artes em que predomina o reflexo temporal-auditivo, como na música e na literatura, quanto nas artes em que predomina o reflexo espaço-visual, como na pintura e na escultura. Um fato básico, para Lukács, é o de que em toda obra de arte, tem de aparecer o impulso de unidade desta dimensão espaço-temporal.

As questões postas pelo filósofo e crítico húngaro remontam não apenas a aspectos da crítica moderna, mas nos levam às questões colocadas desde Aristóteles. No seu ensaio sobre Graciliano, ao falar da obra *São Bernardo*, C. N. Coutinho<sup>41</sup> toca no fator da unidade entre caráter e ação, procurando demonstrar como, naquele romance, ambos os aspectos ganham coerência e unidade. De fato, isto nos leva para as observações de Lukács a este respeito.

Segundo Lukács, na literatura, vale o postulado, tão problemático para a vida, porém, fundamental para a arte, de que destino e ânimo do personagem são ambos a mesma coisa. Esta noção já desde Aristóteles cobra importância central para a literatura, pois é nela que se funda um pressuposto fundamental para se compreender na configuração do caráter do herói as bases elementares do desenvolvimento de uma ação, remetendo, portanto, à relação entre o interno e o externo do personagem. É esta relação que torna possível na obra o desenvolvimento esteticamente pertinente das ações.

Na *Poética*<sup>42</sup>, ao falar da definição de tragédia, Aristóteles fala sobre a unidade de caráter e ação. Para o filósofo, a finalidade dos caracteres é o desenvolvimento de uma ação. Ao falarmos da função da paisagem neste capítulo de *Vidas secas*, estamos querendo, em verdade, sondar de que modo estas leis se realizam no interior deste capítulo, procurando perceber de que modo o estilo contribui para a realização delas.

---

<sup>41</sup> BRAYNER, Sônia (Org.) *Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna Crítica. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

<sup>42</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Porto: Casa da Moeda, 1986.

Quer dizer, trata-se das mesmas perguntas que se faz, em “Narrar ou descrever”<sup>43</sup>, Georg Lukács. A poesia das coisas, como se constitui? Como pode algo adquirir sentido poético? Note-se que as perguntas não tomam o termo “poético” apenas no sentido da lírica, mas no sentido em que se refere Aristóteles na sua *Poética*. Procuraremos para o nosso objetivo fazer a mesma pergunta quanto à paisagem. O que torna a paisagem poética?

Em “Narrar ou descrever”, afirma Lukács:

Se não revelam traços humanos essenciais, se não revelam as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo.<sup>44</sup>

Lukács relaciona a poesia das coisas ao desenvolvimento do tempo. Demonstrando que o método narrativo encerra não apenas um modo entre outros de representar a realidade, mas corresponde a uma postura específica do escritor frente ao mundo. Lukács fala dos avanços e recuos empreendidos pelo escritor. O ponto de vista referido está ligado ao tempo assumido pelo narrador ao narrar coisas já acontecidas. O autor ilustra a implicação de tal ponto de vista pelo resultado que tem para o leitor:

Mesmo não sabendo antecipadamente o que acontecerá, o leitor pode pressentir com suficiente exatidão o caminho pelo qual tendem os acontecimentos em decorrência da lógica interna e da necessidade interior existentes no desenvolvimento dos personagens. De fato, o leitor não sabe tudo sobre o desenvolvimento dos personagens; em geral, contudo, sabe mais do que os próprios personagens.<sup>45</sup>

Conforme se pode perceber, temos aí o contraste entre dois pontos de vista, o que narra em relação ao que descreve. Lukács demonstra o modo pelo qual, no predomínio da descrição, os elementos acidentais perdem o vínculo necessário com a

---

<sup>43</sup> LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

<sup>44</sup> *Idem*, p.162.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p.166.



ação, resultando no abandono da verdadeira poesia. A prosa desprovida de ação destrói a unidade da representação, deformando o reflexo da realidade. A unidade entre as partes e o todo se desfaz. Ao nivelar todos os elementos da narrativa num mesmo plano, a descrição passa para segundo plano os elementos centrais da narrativa, deformando a necessária proporção e a seleção artisticamente eficaz que deveria subsistir na composição.

Com a perda da verdadeira arte de contar, as particularidades deixam de ser portadoras de momentos concretos da ação, os pormenores adquirem um significado que não depende mais da ação ou do destino dos homens que agem. Com isso, perde-se toda e qualquer ligação artística com o conjunto da composição. A falsa contemporaneidade, que é própria da descrição se manifesta, assim, na desintegração da composição em momentos desligados e autônomos.<sup>46</sup>

Correlatamente ao abandono do distanciamento histórico, uma perspectiva calcada na descrição e na observação, constituindo um falso objetivismo, abandona a conexão entre os acontecimentos e perde-se o fio que os prendem às ações das personagens. Estas, as personagens, são apresentadas como meros espectadores dos objetos e dos fatos sem que haja entre ambos uma necessária reciprocidade. Suas características não têm relação viva com o meio social e já aparecem como resultado acabado. Não chegam a vir a ser alguma coisa, simplesmente são desse ou daquele modo, por força do acaso.

O resultado é uma série de imagens estáticas de naturezas mortas, que só materialmente se ligam entre elas: dispõem-se, segundo a lógica interna de cada uma, umas ao lado das outras, e não umas depois das outras, e muito menos umas derivadas das outras. Aquilo a que se dá o nome de ação não passa de um tênue fio que alinha as imagens estáticas e institui uma sucessão temporal fictícia entre elas, uma sucessão ineficaz e accidental.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p.167.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p.168.

Lukács desenvolve uma reflexão sobre as consequências de método descritivo que resulta na exacerbação do objetivismo e do subjetivismo. “Sobre coisas inanimadas, fetichizadas, passa o hálito sem vida de um fugaz estado de ânimo.”<sup>48</sup> Para concluir que, em verdade, “não existe na literatura uma “poesia das coisas” independente dos acontecimentos e das experiências da vida humana.”<sup>49</sup>

As coisas adquirem valor poético na medida em que se tornam mediação de relações humanas que se evidenciam na ação. “A descrição não oferece, portanto, a verdadeira poesia das coisas, limitando-se a transformar os homens em seres estáticos, em elementos de naturezas- mortas.”<sup>50</sup>

O importante desta colocação de Lukács é o resultado do descritivismo por ele apontado para as qualidades psicofísicas dos personagens:

As qualidades humanas passam a existir uma ao lado das outras e são descritas nesta sua presença simultânea, em vez de se integrarem reciprocamente e de comprovar assim a unidade viva da personalidade nas diversas atitudes por ela assumidas, em suas ações contraditórias.<sup>51</sup>

Destas críticas de Georg Lukács interessa para nós de modo especial a consideração que faz o autor sobre o ambiente. Ele diz:

À falsa vastidão dos horizontes do mundo exterior corresponde, no método descritivo, um estreitamento esquemático na caracterização dos homens.<sup>52</sup>

Quer dizer, aqui Lukács vincula explicitamente a figuração do ambiente à caracterização das personagens.

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p.171.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p.173.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p.176.

Tomemos algumas asserções do crítico Antonio Candido, do seu texto *Ficção e Confissão*. O crítico assinala que em *São Bernardo* não há uma única descrição, no sentido romântico ou naturalista da paisagem.

No entanto, surgem a cada passo a terra vermelha, em lama ou poeira; o verde das plantas; o relevo; as estações; as obras do trabalho humano: e tudo forma enquadramento constante, discretamente referido, com um senso de oportunidade que, tirando o caráter de *tema*, dá significado, incorporando o ambiente ao ritmo psicológico da narrativa.<sup>53</sup>

Ao falar de *Vidas secas*, diz o crítico que Graciliano “solda no mesmo fluxo o mundo exterior e interior.”<sup>54</sup>

E continua:

Em nenhum outro livro é tão sensível quanto neste a *perspectiva recíproca*, referida acima, que ilumina o personagem pelo acontecimento e este por aquele. É que ambos têm aqui um denominador comum que os funde e nivela – o meio físico.<sup>55</sup>

Com estas asserções, temos mais de perto evidências que elucidam o sentido que tem para a narrativa a paisagem em *Vidas secas*. O meio físico, a que a paisagem dá forma, não é apenas elemento de descrição, mas, como diz o crítico, serve para soldar os acontecimentos e o caráter das personagens num mesmo fluxo. Quer dizer, ação e caráter são mediados por um elemento: o meio físico.

Partimos da constatação de que a paisagem neste capítulo não é apenas detalhe, pois está, por assim dizer, amarrada ao complexo tecido a que se prende o estilo, enfim, ao todo que compõe a obra. Resta demonstrar elementos que ligam neste capítulo a paisagem aos personagens. A dialética do externo e do interno ao personagem, à qual se referiu Candido na passagem antes citada, e a qual também o crítico e teórico Georg Lukács desenvolve em vários de seus escritos, tem nisso talvez um valor elucidativo

---

<sup>53</sup> CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p.32.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

aqui pertinente. Tomemos a frase referida no início deste ensaio “As arribações matam o gado”. Por um lado, quando a frase aparece nos pensamentos de Fabiano, impressiona o leitor pelo fato aparentemente coincidente de que as aves já haviam aparecido anteriormente na descrição da paisagem. Por outro lado, vemos que ela não aparece para Fabiano apenas como uma simples frase na qual se delineia a prevista ameaça, o destino seu e de sua família. A frase é, sobretudo, dotada de um conteúdo simbólico, pois, nas palavras de Fabiano, constituía “tiradas embaraçosas” que Sinha Vitória de vez em quando dizia.

Num primeiro momento essas tiradas demonstravam-se incompreensíveis. Indo talvez mais a fundo, podemos dizer então que, de um lado, a frase cumpre a função de externar a índole do personagem Fabiano, no sentido de compor determinado modo de ser deste personagem. Por outro lado, a frase resulta da situação que se apresentava aos personagens; as aves que se arranchavam na árvore traziam mau agouro. As aves são tanto um elemento da paisagem, como também formam um elemento no qual os personagens projetam seu destino próximo, que passa então a ser vivido interiormente pelo personagem Fabiano.

A paisagem, portanto, representa tanto um aspecto externo ao personagem como também, num outro plano, é ela que suscita na narrativa o desenrolar de uma vivência interior profunda do personagem, que ocorre na medida em que o mesmo desvenda o conteúdo, o significado da frase de Sinha Vitória. Nesta vivência interior do personagem Fabiano, o leitor acompanha, na verdade, os passos, ou as gradações de um momento de sua humanização. Este profundo intrincamento entre o externo e o interno nos personagens talvez seja um dos motivos pelos quais tanto se comentou a respeito da importância que o meio exerce sob os personagens de *Vidas secas*.

Quanto ao fato de ser este um momento de reconhecimento do personagem Fabiano, há elementos consideráveis que podem aqui ser lembrados. Do ponto de vista da crítica, há o texto do professor Hermenegildo, “Formação e Representação”, em que o referido autor salienta a validade que tem a frase de sinhá Vitória para o personagem Fabiano. Conforme ressalta, sobre Fabiano, não se tratava apenas de descobrir as palavras de Sinhá Vitória, mas de desvendar todo o sistema capitalista. Soma-se a isto a análise de Luís Bueno que vê uma relação entre o capítulo “O mundo coberto de penas” e o capítulo “Fabiano”, que manteriam entre si uma relação *especular* pela relação de satisfação e insatisfação, cuja situação é acompanhada por uma mudança psicológica de Fabiano:

Pensando na formulação de Sinhá Vitória de que as arriboções matam o gado, Fabiano põe em revista o período de tempo em que viveu ali. Seu estado de espírito é outro: ao invés de cama e resignação, ele se desespera e desvia seu rancor contra patrão e o soldado para as aves, que mata às dezenas.”<sup>56</sup>

A análise dos personagens também pode ser feita considerando-se os elementos casuais representados pelos acontecimentos do interior do romance. Fabiano, ao ir à vila, é confrontado pelo soldado amarelo, mas, não por acaso, ao voltar no mesmo local, com a intenção de vender um porco, depara-se com o cobrador de impostos.

Como se percebe, são determinados episódios que representam elementos casuais da narrativa, com os quais Fabiano se defronta. Num certo sentido se poderia dizer que o dilema de Fabiano é o fato de sua vida ser regida por elementos casuais, ou seja, pelo azar. Fabiano de algum modo percebe isso, ele pensa com frequência nas contas, mas ao mesmo tempo no soldado amarelo, e percebe que está ininterruptamente condicionado por fatores aparentemente casuais, dos quais não consegue cobrar um sentido, um significado.

---

<sup>56</sup> BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 652.

Mas isso não quer dizer que este personagem não tenha uma maneira de olhar para os acontecimentos que lhe sucedem e, portanto, para sua condição. Ao contrário, isso evidencia que Fabiano tem um modo próprio de percebê-los; ele parece transferir para tais acontecimentos, e para relações que são casuais, uma percepção causal. Do seguinte modo: Fabiano parece transferir as relações causais do meio físico, da natureza, para os acontecimentos e para fatores que incidem na sua vida tais como as contas com o patrão. Ele percebe estes elementos, o soldado amarelo, o cobrador de impostos, o patrão, como uma rede de causalidade, como se tais instâncias fossem ligadas por uma rede de causalidade incontestável tal como a sucessão dos dias. Daí sua recorrente resignação. No entanto, seria limitado para o romance se ele apenas se fechasse na percepção de Fabiano. E é com sinhá Vitória agindo que esta rede em certo sentido fechada – em que os acontecimentos são, por assim dizer, contrabalanceados por uma relação causal –, ganha outro sentido no interior do romance. É no capítulo “O mundo coberto de penas” que o leitor vê o ponto de vista de Fabiano ser confrontado com a visão de sinhá Vitória.

“O mundo coberto de penas” inicia com a constatação de Sinha Vitória de que “Provavelmente o sertão ia pegar fogo”, mas logo a constatação é confrontada com uma outra frase de Sinha Vitória: As arribações “queriam matar o gado”. Ora, o sentido da frase de Sinha Vitória, “As arribações matam o gado”, dialoga, no interior do romance, com a constatação por ela compartilhada com o narrador. A rede de causalidade, uma relação ininterrupta de causas e efeitos, no caso, um dado do meio físico – a natureza –, é também constatada por Sinha Vitória, mas, ao ser relacionada a um fator ligado à vida dos viventes da fazenda – o gado –, deixa de ser um mero fator causal. Daí se entende por que é tamanha a reação de Fabiano e tamanho seu deslumbramento diante do raciocínio de Sinha Vitória, deslumbramento não apenas em função da frase

embaraçosa, mas porque ela expressa um rompimento ou uma contraposição ao modo como Fabiano percebe as relações entre os fatos que sucedem a ele e a sua família. Finalmente o leitor aqui se depara com uma visão que suplanta a percepção reificada dos fatos.

Onde está, no entanto, a grandeza do procedimento de Graciliano ao fazer com que Sinhá Vitória questione tal encadeamento de fatos, cuja lógica é vista por Fabiano como imperiosamente irrefutável, por que regida por uma relação de causalidade? No fato de que tal questionamento não surge de fora da obra. Quer dizer, não é o escritor, nem mesmo o narrador quem impõe um tal questionamento. Ele surge da própria natureza do modo de ser de Sinhá Vitória.

Luís Bueno aponta como para o menino mais velho o meio físico é sinônimo de segurança; o mal não está no espaço, mas no tempo:

O inventário do menino inclui todo o mundo que ele conhece e lhe incute grande confiança: não há nada de ruim que possa atingi-lo. O mal não está no espaço, mas no tempo, já que “antigamente os homens tinham fugido à toa cansados e famintos.”<sup>57</sup>

Assim também Sinhá Vitória vê o mundo externo de um ângulo diverso do de Fabiano. Mas aqui, embora pareça contraditório, permita-se nos uma proposição: a visão de Sinhá Vitória é diversa da de Fabiano por um motivo aparentemente óbvio, mas considerável. É que Sinhá Vitória parte de Fabiano para perceber as coisas e o mundo à sua volta. Isso fica mais claro se pensarmos na cena em que Sinhá Vitória conclui que, uma vez que Fabiano roncava com segurança, então a seca não viria. Diferente é a situação de Fabiano. O personagem com quem Fabiano talvez tenha maior ligação no presente é o patrão, mas com este não pode haver nenhum tipo de sentimento a não ser o da revolta que o patrão inspira em Fabiano.

---

<sup>57</sup> BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p.656.

Uma vez que Sinha Vitória pode ter em Fabiano uma fonte de comunhão com o mundo, a sua própria visão em relação ao mundo é diversa. De que modo? Sinha Vitória vê casualidade aonde Fabiano só vê causalidade. Se Fabiano vê como causalidade o que é regido pela casualidade, Sinha vitória vê o mundo externo, o meio físico por via de Fabiano, uma relação de causalidade por um fator casual. Fabiano vê as suas relações com o mundo, um fator casual por via de fatores do exterior e de elementos constituídos por uma relação causal.

Assim se revela a grandeza de Fabiano, porque, neste sentido, ele é o personagem em que está representada a reificação. Diferente é o caso de Sinha Vitória. Ela vê as coisas pelo prisma da casualidade, mas pela relação dela com Fabiano. Daí por que quando ela olha para o mundo exterior, vê nele um elemento casual, como é o fato de a seca ser causada por um elemento da natureza aliado a um fator da vida econômica humana, o gado, e quando está na cidade, vê através das barracas o objeto de seu desejo, a cama de couro. A natureza da personagem Sinha Vitória permite a ela contrapor a cosmologia do personagem Fabiano.

A unidade entre caráter e ação e, num mesmo sentido, aguçando um pouco a percepção, leva à lei já referida em que Lukács menciona a unidade entre ânimo e destino dos personagens na arte. São elementos que nos levam a sugerir que neste capítulo podemos perceber que o ânimo de Fabiano antecipa ao leitor o que pode vir a acontecer com ele, o que revela a ocorrência de leis mais profundas e gerais da arte no interior deste capítulo, mostrando que há genuína coerência entre personagem e ação em *Vidas secas*.



## CAPÍTULO III

### POESIA E HISTÓRIA: O POPULAR NA LITERATURA

Este capítulo pretende trazer discussões pertinentes ao tema literatura e história, visando à questão do popular na literatura. Parte-se de elementos considerados centrais da obra de Georg Lukács, tais como o popular no romance histórico, a partir de obras como *O romance histórico*<sup>58</sup> e “Narrar ou descrever”<sup>59</sup>, considerando-se também, no que diz respeito à relação com *Vidas secas*, os textos “Formação e Representação”<sup>60</sup>, de Hermenegildo Bastos, e “Guimarães, Clarice e antes”<sup>61</sup>, de Luís Bueno.

Na grande *Estética*, ao falar da catarse como categoria geral da estética, Georg Lukács afirma: “El arte se limita a explicitar una intensificación ya presente en la vida, aunque sin duda cualitativamente mutada con el paso a lo estético”.<sup>62</sup> Tal afirmação retrata o reconhecimento dos termos centrais do debate estético marxista: o lugar que ocupa o estético na produção humana da linguagem e a perspectiva de reconhecimento dos laços histórico-sociais que configuram a gênese das formas. A questão mesma, poesia e história, não é fácil de ser colocada. O reconhecimento da arte como instância regida por leis próprias pode ofuscar a objetividade da vida humana. Não obstante é esta a questão que permeia outra grande obra deste autor, *O romance histórico*, escrito entre 1936 e 1937.

---

<sup>58</sup> LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. SP: Boitempo, 2011.

<sup>59</sup> LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

<sup>60</sup> BASTOS, H. “Formação e representação”. In: *Cerrados*. Brasília: UnB, n° 21, ano 15, 2006.

<sup>61</sup> BUENO, Luís. “Guimarães, Clarice e antes”. In: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 249 - 259.

<sup>62</sup> Lukács, Georg. “Relación sujeto-objeto en estética”. In: *Estética*. Barcelona- México, D. F.: Ediciones Grijalbo, S. A., 1972, p. 504.

A pergunta de Arlenice Almeida da Silva, no prefácio ao *Romance histórico*, formula a dificuldade de pensar a relação entre poesia e história na atualidade: “Seria uma extravagância extemporânea procurar reatar forma e história em pleno século crivado de experimentalismos artísticos e, ainda assim, pretender dizer algo original sobre a arte da narração?”<sup>63</sup> Precisamente a confluência entre o sentido histórico e a grande literatura que retrata a totalidade da história é o eixo que perpassa *O romance histórico*, e também está presente no conjunto da obra madura de Lukács. O sentido histórico como algo apreensível pelo reflexo artístico aparece como o lastro que sustenta a abordagem do romance histórico. Este surge como a arte impregnada de história. A ideia de totalidade, portanto, está agora pressuposta, diferentemente do que acontece em *Teoria do romance*, de 1914, em que a totalidade não era dada às formas. Em *O romance histórico* a ideia de totalidade aparece “desmistificada como totalidade histórica em devir”<sup>64</sup>.

Em *A alma e as formas* (1911) e na *Teoria do romance*, a arte é vista sob um fundo trágico. Conforme aponta Arlenice, “a forma é desejo de totalidade, de unidade perfeita”, mas é também “forma abstrata que se consola, diante de uma pátria perdida, com a pátria transcendental.”<sup>65</sup> A forma é a “consciência lúcida de que tal totalidade é irrealizável na vida.”<sup>66</sup> Ou seja, a arte é o único espaço de transcendência do ser humano frente à total desumanização da vida. A vida, o cotidiano, é o lugar da inautenticidade. No entanto, em *História e consciência de classe* (1923), o lugar da possibilidade da transcendência do indivíduo é a própria sociedade. De acordo com Arlenice, dá-se uma virada, na obra de Lukács, em direção ao materialismo histórico de Marx.

---

<sup>63</sup> SILVA, Arlenice A. In: LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. SP: Boitempo, 2011,

<sup>64</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

Lukács propõe que o indivíduo só pode transcender a si mesmo e sair da situação de solidão na própria sociedade; não é mais possível sustentar um princípio transcendental espiritual por que o essencial acontece no interior da própria sociedade, de indivíduo para indivíduo.<sup>67</sup>

A fase clássica do romance histórico (1815 -1848) corresponde ao período em que as lutas napoleônicas fizeram da história uma experiência das massas. As guerras revolucionárias induziram a produção de sentido histórico. Não apenas a guerra, mas as conexões entre estas e seus motivos tornam-se acessíveis ao homem comum, que sente e passa a perceber a relação entre as convulsões sociais e o seu cotidiano. Conforme aponta Arlenice:

O que significa não só a percepção de que os destinos individuais estavam conectados com o universal, mas, sobretudo, a demanda por uma nova compreensão da história nacional e de suas correlações com o movimento internacional, isto é, com a história universal.<sup>68</sup>

A guerra torna-se uma experiência das massas, e a literatura tem que retratar esta nova situação histórica. “(...) Ela tem de revelar o conteúdo social, os pressupostos históricos e as circunstâncias da luta, estabelecer a conexão da guerra com a vida em sua totalidade e com as possibilidades de desenvolvimento da nação.”<sup>69</sup>

Do ponto de vista formal, nota-se que a configuração do personagem mediano é o meio central pelo qual o romance histórico pode figurar as tendências e os conflitos. Os personagens medianos representam o movimento constante da sociedade em meio às crises terríveis. A concepção histórica implica em aí apreender o caráter contraditório do progresso humano. Concebem-se as convulsões históricas como propulsoras do progresso humano, mas também se voltam para o cotidiano da sociedade, que continua em cena, ainda que permeado pelas reviravoltas da guerra.

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p.16.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 17.

Lukács chama atenção para o fato de que Walter Scott, o criador do romance histórico clássico, concebe a história não apenas do ponto de vista das correntes opostas de determinado contexto histórico, mas, sobretudo, vê o desenvolvimento do conflito pelo prisma dos grupos que não necessariamente aderem apaixonadamente a um ou a outro lado. Considera que há imensas parcelas que perpassam as convulsões históricas mais ou menos inclinadas para uma tendência, sem, no entanto, aderir aguerridamente e de modo direto a esta ou aquela tendência.

Desse modo de conceber os conflitos, no sentido de sua totalidade histórica, surge a própria visão scottiana do personagem histórico:

Para Scott, a grande personalidade histórica é precisamente o representante de uma corrente importante, significativa, que abrange boa parte da nação. Ela é grande por que sua paixão pessoal, seu objetivo pessoal, coincide com essa grande corrente histórica, por que reúne em si os lados positivo e negativo de tal corrente, e por que é a mais nítida expressão, o mais luminoso pendão dessas aspirações populares, tanto para o bem como para o mal.<sup>70</sup>

Portanto, temos aqui uma virada da arte da narração para o personagem popular, em relação à epopeia. Este, já não é visto como herói por determinação externa, mas sim, vem a ser herói pelas circunstâncias e contingências que tem de enfrentar. O personagem torna-se grande pela grandeza das adversidades que precisa enfrentar. Mais uma vez, o caráter surge das circunstâncias e da ação necessária sobre elas. Desse modo, o romance histórico de Walter Scott, é por excelência a arte que figura a vida do povo. Conforme aponta Lukács:

Seu ponto de partida é sempre a figuração do modo como mudanças históricas importantes afetam a vida cotidiana do povo, quais mudanças materiais e psicológicas elas provocam nos homens, que, não compreendendo suas causas, reagem de forma imediata e veemente. Apenas a partir dessa base é que ele figura as complicadas correntes ideológicas, políticas e morais que nascem necessariamente dessas mudanças. O caráter popular da arte de Scott não consiste, portanto, na figuração exclusiva da vida das classes oprimidas e

---

<sup>70</sup> *Idem*, p.55.

exploradas. Isso significaria uma concepção estreita desse caráter popular. Como todo grande ficcionista popular, Walter Scott parte da figuração da totalidade da vida nacional em sua complicada interação entre “alto” e “baixo”; aqui, a enérgica tendência ao caráter popular se manifesta no fato de que ele enxerga no “baixo” a base material e a explicação da figuração daquilo que ocorre no “alto”.<sup>71</sup>

Como se percebe, estamos falando de uma realidade efetivamente diversa de *Vidas secas*, que em hipótese alguma seria uma obra nos termos em que se refere Georg Lukács em *O romance histórico*. Entretanto, é longa a evolução ocorrida, como sabemos, na literatura brasileira, até que se chegasse à figuração realista do personagem popular.

Há elementos, neste sentido, que merecem ser resgatados no que se refere ao romance histórico. Um elemento central relacionado à concepção histórica e ao mesmo tempo à composição do romance histórico clássico diz respeito à noção de cotidiano. A vida cotidiana do povo nunca deixa de ser retratada, mesmo em meio às grandes convulsões históricas que modificam o estado de coisas no meio das camadas da sociedade. O cotidiano não é tomado mais apenas como o lugar da inautenticidade. O povo vive as contradições históricas sentindo a repercussão e as modificações no dia-a-dia.

A figuração do cotidiano é apontada por Hermenegildo Bastos, ao falar da personagem Sinha Vitória. Ao se perguntar em quem estava pensando, no capítulo “Sinha Vitória”, a personagem está ali representando questões do cotidiano. Também vimos como, no capítulo “O mundo coberto de penas”, a forma verbal usada remete o leitor não apenas ao passado e ao futuro, mas também para as questões do presente.

No caso do romance histórico, conforme ressalta Arlenice Almeida da Silva:

---

<sup>71</sup> LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. SP: Boitempo, 2011, p.68.

O realismo só pode ser realizado quando o âmbito da realidade cotidiana média amplia-se na história e permite ao escritor alcançar na arte o *pathos* da vida privada, ou seja, a sublimação da realidade interior individual, até o ponto em que ela se funde em ações concretas, não em abstrações.<sup>72</sup>

Do ponto de vista da composição, no romance histórico, a fusão dramática cobra grande significado para a representação da multiplicidade dos conflitos narrados, em que os impasses são apresentados desde o seu desenvolvimento até seu significado para a vida presente. A migração de tendências dramáticas permite a figuração no romance dos conflitos tanto intensivamente quanto extensivamente, conservando sempre o elo que os liga ao passado e ao presente. Assim, do mesmo modo que deve haver um distanciamento contemplativo da vida cotidiana para que surjam ações épicas, também há um ponto de convergência entre as esferas pública e privada.

Ao comparar as peculiaridades artísticas do romance histórico, somos levados a perceber a diferença em relação ao moderno romance regionalista e, especificamente, ao romance em nação periférica. Por outro lado, somos levados a perceber pontos comuns entre os dois casos. Uma questão emblemática e central permeia a literatura e a arte em sua amplitude: a de como narrar um todo. Ou, poder-se-ia dizer, como narrar histórias inteiras. O dilema goetheano abordado pelo crítico e filósofo Georg Lukács, do homem como núcleo ou como casca, toca precisamente nesta questão: o homem necessita de coisas inteiramente constituídas, precisa representar o mundo humano como algo inteligível, ou seja, verossímil. Na *Poética* de Aristóteles este postulado aparece bem definido quando trata da unidade do mito:

Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, por que é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também

---

<sup>72</sup> SILVA, Arlenice A. In: LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. SP: Boitempo, 2011, p.24.

se confunda ao mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo.<sup>73</sup>

Tocamos, neste sentido, no caso da estrutura de *Vidas secas*, cuja unidade foi exaustivamente investigada. Já Antonio Candido, no texto *Ficção e Confissão*, propôs uma forma “em rosácea”, apontando o caráter complementar que há entre os capítulos de *Vidas secas*, cujo final, tendo os sertanejos batido em retirada da fazenda, acaba por encontrar com o começo da obra, fechando, assim, um círculo coeso.

Luís Bueno, desenvolvendo esta ideia e considerando também os estudos de Luís Cristóvão, sobre *Vidas secas*, propõe a assertiva de que não existe uma *contiguidade* entre os capítulos, mas há uma *continuidade*.<sup>74</sup>

Bueno vê uma divisão entre duas partes, com base no sétimo capítulo, segurança, satisfação *versus* insegurança, escassez. O sétimo capítulo, “Inverno”, seria o ápice da sensação de segurança. Mas o autor também discute uma relação entre o segundo e o penúltimo apontando uma mudança de estado psicológico de Fabiano.

A sensação de segurança x insegurança se daria, por exemplo, entre os capítulos “Sinha Vitória” e “Contas”. O “Menino Mais Novo” e “Baleia” se relacionam por ser um o início de uma vida e o outro, o término. No quinto algo surge, começa. No nono algo termina.

O “Menino Mais Velho” e “Festa”, sexto e oitavo, seriam indicativos de um “mundo pequeno” e “mundo exageradamente grande”<sup>75</sup>.

É neste sentido que o autor propõe uma forma “especular” para indicar a estrutura unitária da obra. O autor assim conclui:

---

<sup>73</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, capítulo, VIII, parágrafo 49, Porto: Casa da Moeda, 1986.

<sup>74</sup> BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 649.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 657.

Vidas Secas é um romance cuidadosamente montado, a partir de peças fabricadas com perfeição. Aparentemente perfeitas em si mesmas, essas peças compõe uma arquitetura tão precisa que qualquer mudança no arranjo produzirá alguma coisa que não é Vidas Secas.<sup>76</sup>

A arte de cunho naturalista, entretanto, inaugura uma lógica completamente oposta às aspirações às quais o homem dá forma na arte realista. Precisamente porque o mundo naturalista é o da fragmentação. É um mundo cuja lógica nega ao homem reconciliar-se com seus próprios atos, pois tais atos aparecem carentes de sentido. A totalidade das ações é indisponível. Daí por que na lógica da fragmentação as formas de representação artísticas na modernidade tendencialmente tangenciam o âmbito da ação. A objetividade aparece, segundo tal lógica, desprovida de sujeito. Os objetos tornam-se órfãos de qualquer origem, pairam no mundo, descolados da atividade humana, exatamente como a mercadoria e o mercado capitalista, que parecem existir à revelia do homem. Do ponto de vista da composição, a ação sede lugar aos objetos. A descrição sobrepõe-se à narração.

A arte na modernidade, quer dizer, o naturalismo, portanto, enfrenta o problema da perda da capacidade de representar. O distanciamento histórico que o romance histórico clássico mantém em relação à matéria vai sendo gradativamente abandonado. A perspectiva histórica do caráter contraditório do progresso é então substituída pela visão linear que se abandona ao meramente factual, cuja concepção suprime o elo que liga os fatos ao desenvolvimento histórico. A esfera da mera facticidade passa a ser o polo predominante, com o que se abandona o verdadeiro campo da arte.

Em *Vidas secas*, o que vemos é o oposto disso. Já no início do primeiro capítulo, por exemplo, vemos um procedimento importante para a obra ao colocar o tempo do narrador no passado. “Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos.” Assim, o leitor é introduzido pelo narrador na narrativa. Este gesto já

---

<sup>76</sup> *Idem*, p.658.



demarca um procedimento central para a arte realista, que é o predomínio da narração. Diferentemente deste distanciamento histórico – que o tempo no passado permite –, é o que se dá no naturalismo, cujo tempo do narrador não se distancia dos fatos, conforme aponta Georg Lukács, à falsa contemporaneidade dos acontecimentos, no naturalismo, corresponde uma fragmentação dos fatos narrados.

Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é a imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade (e infelicidade; mas felicidade) ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é tudo o que mais importa.<sup>77</sup>

Podemos notar que, em *Vidas secas*, a fragmentação não ocorre. Percebemos que os momentos da narrativa, apesar de distintos, não anulam os que os precederam. Quer dizer; cada fato novo ilumina um novo aspecto do que já foi narrado. Podemos atentar para isso se pensarmos, por exemplo, nos elementos que compõem o passado dos personagens antes de os mesmos se apossarem da casa da fazenda.

No primeiro capítulo, o leitor sabe apenas que os viventes vinham de um lugar, indefinido ainda. Mas, no decorrer da narrativa, o leitor é informado de que Fabiano e a família viviam protegidos pela bolandeira de seu Tomás. A maestria do autor está em que não há um momento específico do romance em que o narrador explique e dê informações ao leitor, de uma só vez, mas sim, conforme podemos notar, este passado da família vai sendo revelado conforme convém a cada personagem, de modo que, somente nos momentos oportunos da narrativa, é que o leitor vem a saber do passado da família sertaneja.

---

<sup>77</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, capítulo VI, parágrafo 32. Porto: Casa da Moeda, 1986.

Ainda um problema comum pode ser observado, se comparamos a obra em questão ao romance histórico. Com efeito, o problema do popular na literatura leva à questão da representação. Hermenegildo Bastos, no seu artigo “Formação e Representação”, a partir da ideia de narrador procurador discute a relação entre a representação política e a representação do personagem, o que se demonstra uma reflexão importante para pensar no sentido que o conceito de representação política assume na sociedade capitalista e no Brasil, onde, precisamente, ganha importância e validade tal conceito sociológico, mesmo tomado sob o prisma da representação artístico literária.

Para Hermenegildo Bastos, a relação entre literatura nacional e a consciência de classe atinge com Graciliano Ramos a sua manifestação de maneira antes nunca formulada. Um elemento central apontado por Hermenegildo, que estaria ligado a este aspecto, é a opção, ou filiação de Graciliano Ramos pela “língua de Camões”, cuja postura teria o significado de uma inteira sintonia do autor para com os reais problemas estéticos e sociais do país, ao construir naquele momento o seu estilo fundado na contramão da tendência pautada pela primeira fase modernista, cujo projeto estético e ideológico não alcançava ainda em profundidade realista a representação do personagem popular brasileiro, plasmando em sua obra, portanto, de modo definitivo, o aspecto da consciência de classe. Neste sentido, o estilo, em Graciliano Ramos, o modo de tratar o personagem popular (a linguagem concisa, a depuração verbal etc.) estaria profundamente ligado à consciência de classe, sendo esta um elemento constitutivo da mediação estética alcançada na obra do referido autor.

Isso leva à questão da necessidade da arte de se colocar do ponto de vista de uma corrente importante da luta de classes. O problema, no entanto, é bastante complexo.

Em *O romance histórico*, Georg Lukács trata do assunto ao criticar o naturalismo da oposição popular. Ele cita palavras de Lênin sobre a consciência de classes:

A consciência política de classe só pode ser adquirida *de fora* pelo trabalhador, isto é, de fora da luta econômica, de fora da esfera das relações entre trabalhadores e patrões. O terreno a partir do qual esse saber pode ser criado é o das relações de todas as classes e estratos sociais com o Estado e o governo, o terreno das relações mútuas entre *todas* as classes.<sup>78</sup>

A tomada de consciência social de uma classe, nesta perspectiva, não é um dado mecânico, que se dá como mera extensão da condição de exploração. A condição econômica e o posicionamento da classe no processo de produção capitalista não levam automaticamente a uma posição de universalidade dos desígnios de uma classe.

Este dado relega condicionamentos nada simples para a arte e aos escritores. O problema do posicionamento resta assim não como uma solução, mas como um constante desafio para o escritor. Por um lado, a adesão a determinado ponto de vista dos de baixo não garante de fato a representação dos mesmos. Por outro, o posicionamento ante uma corrente universalizante do processo de lutas não é nunca um lugar marcado, definitivo, por assim dizer, no interior do contexto político e social. O apego à determinada tendência, ou corrente social, que do ponto de vista meramente ideológico é creditado à camada dos de baixo, pode se revelar como construção ideologicamente falsa quando posta à prova no contexto das condicionantes históricas gerais de determinada sociedade.

Assim, chegamos à questão central de que fala Luís Bueno, que abrange não apenas o romance de 30, ou seja, a questão da representação do outro de classe. Com efeito, conforme aponta o autor, ela permeou todo o período do romance de 30. A questão é resolvida de maneira muito peculiar por Graciliano Ramos. Mas não se trata

---

<sup>78</sup> LUKÁCS, Georg, citando Lênin, em, *O Romance Histórico*. São Paulo. Boitempo 2011, p. 262.

de um problema somente do romance de 30. O problema é histórico. Como representar o outro? Esta pergunta preocupou também autores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, mas desde Machado de Assis se pode dizer que ela se impôs ao escritor brasileiro. Em *Vidas Secas*, Graciliano, narrando em terceira pessoa, desenvolveu de maneira única uma forma de tratar da representação do outro, aproximando o narrador dos personagens, mas sem confundi-lo com os mesmos. Conforme Luís Bueno:

É lidando com o impasse, ao invés das fáceis soluções, que Graciliano vai criar *Vidas secas*, elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte de tempo, enfim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criaturas se tocam, mas não se identificam.<sup>79</sup>

Assim, temos em *Vidas secas* um mundo fechado e coeso, um ambiente bem definido onde os personagens agem. No entanto, os personagens não são no final do romance os mesmos tais como o leitor pode ver no início do romance. Apesar da situação muito parecida com a do início do romance, o último capítulo já encontra os personagens com outro estado de ânimo. O leitor se depara com as ações e com o caráter dos personagens, mas estes não se confundem com o narrador, que, todavia, também aprende no decorrer da narrativa.

A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, 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.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> BUENO, Luís. “Guimarães, Clarice e antes”. In: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 256.

<sup>80</sup> *Idem*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme podemos concluir, partindo do poema de Murilo Mendes, é evidente a presença do lirismo em *Vidas secas*. Os personagens, destituídos do poder da fala, não são, entretanto, desprovidos de expressão. Falam pelo silêncio e agem conforme sua índole, num espaço bem definido e ordenado. Não é demasiado afirmar que o poema de Murilo Mendes como que tenta extrair o funcionamento deste mundo configurado em *Vidas Secas*, em que os personagens falam pelo silêncio. O verso “Quer amar, o sol ulula” lembra muito a paisagem no romance. O sol, um elemento da paisagem, fala ao personagem, que tem sentimentos. O verso expressa o movimento presente no romance entre a paisagem e o estado de ânimo dos personagens.

Muitas são as dúvidas que resultam ainda do tema por nós investigado, num plano específico, a ocorrência da paisagem poética no romance *Vidas secas*, num plano mais amplo, o caráter unitário da obra de arte conforme se pode considerar a obra investigada. Sequer precisaríamos sair do conjunto das obras do romancista para nos perguntar, por exemplo, por que a paisagem não é apresentada exatamente da mesma forma nos romances do autor. Qual o sentido de o autor optar por mudar o ponto de vista do narrador, colocá-lo em terceira pessoa em *Vidas secas*? Qual a diferença do ambiente em relação aos personagens, considerando a mudança de perspectiva em *Vidas secas*?

O que, no entanto, pareceu-nos claro, é o caráter esteticamente eficaz e bem acabado da paisagem em *Vidas secas* pelo fato de ser um fator determinante para a ação e ao comportamento dos personagens. É evidente para nós a função artística da

paisagem pelo fato de não ser ela um dado pitoresco e tampouco descolado das características psicofísicas das personagens.

A paisagem também é um elemento que, aliado à ação e ao caráter dos personagens evidencia o caráter unitário da obra ao contribuir para a formação de determinado ambiente em que os personagens agem.

Apesar de a paisagem, em *Vidas secas*, lembrar muito a paisagem agreste do nordeste brasileiro, não cremos, conforme já tem sido ressaltado também por vários autores, que se trate de um romance da seca, ou que trata de uma particularidade natural ou geografia. É um romance que trata das dificuldades do homem, mas não exatamente dificuldades naturais.

O desenvolvimento das ações no interior do romance é unificado pelo todo composto pela multiplicidade dos personagens e pela presença da paisagem poética, mas isso não significa que os personagens sejam apagados pelo narrador. Cada personagem tem seu modo próprio de ação, seu caráter próprio, de modo que o leitor acompanha, no todo romanesco, a coerência das ações e dos caracteres dos personagens.

Neste sentido, não é demasiado afirmarmos que os personagens são representantes de forças presentes na realidade social, mas internalizadas na obra de maneira estética, não mecânica e direta. Os personagens continuam a suscitar o prazer estético por que são capazes de proporcionar um encontro do leitor com a história, com o todo da estrutura social. Os episódios presentes na obra são distintos, acrescentam elementos novos na narrativa, mas não perdem sua ligação com o todo. Assim, se evidencia o caráter realista de *Vidas secas*, sendo um mundo fechado, um todo uno e coeso em que as ações se desenrolam. A paisagem poética é parte deste mundo coeso, e é evocada pelo narrador em momentos oportunos da narrativa, sempre de modo a ser

bem conformada e definida, sem, contudo, perder a conexão com a vida dos personagens.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. “Palestra sobre lírica e sociedade”. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003.

ANDRADE, Mário de. “A poesia em 1930”. *In: Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.

\_\_\_\_\_. “A poesia em pânico”. *In: O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

\_\_\_\_\_. “Murilo Mendes”. *In: Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto: Casa da Moeda, 1987.

BASTOS, Hermenegildo e ARAÚJO, Adriana (org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011.

\_\_\_\_\_. “Formação e representação”. *In: Cerrados*. Brasília: UnB, n° 21, ano 15, 2006.

\_\_\_\_\_. *Memórias do Cárcere, Literatura e Testemunho*. Brasília: Editora UnB, 1998.

\_\_\_\_\_. *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano-Rulfo*. México: CCYDEL/UNAM, 2005.

BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.



BUENO, Luís. “Guimarães, Clarice e antes”. In: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 249 - 259.

\_\_\_\_\_. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

\_\_\_\_\_. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2004.

\_\_\_\_\_. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2004.

\_\_\_\_\_. “Office human de Murilo Mendes”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15 mar 1958 (Supl. Literário).

\_\_\_\_\_. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. “Pastor pianista/pianista pastor”. In: *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed: 34, 2002.

CARPEAUX, Otto M. “A luz da perfeição”. In: *Livros sobre a mesa*. Rio de Janeiro: S. José, 1960.

\_\_\_\_\_. “Visão de Graciliano Ramos”. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. (posfácio) Rio

de Janeiro/São Paulo: Record, 1994.

GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*.

São Paulo: Ática 1987. (Coleção Escritores Brasileiros)

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LINS, Álvaro. “Valores e Misérias das *Vidas secas*”. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática 1987. (Coleção Escritores Brasileiros)

LUKÁCS, György. “Arte y verdad objetiva”. In: *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura, 1966.

\_\_\_\_\_. “A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”. In: *Introdução a uma estética marxista – sobre a categoria da particularidade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho & Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. “A característica mais geral do reflexo lírico”. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Neto. Rio de Janeiro: ED. UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. *Estética I. La peculiaridad de lo estético*. Barcelona – México: Ediciones Grijalbo, 1972.

\_\_\_\_\_. Lukács, Georg. “Narrar ou descrever”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010. \_\_\_\_\_. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2012.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. (org. Luciana S. Picchio). Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995.

\_\_\_\_. *Murilo Mendes. Melhores poemas.* (org. Luciana S. Picchio). São Paulo: Global, 2000.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes. A poesia como totalidade.* São Paulo: Edusp; Giordano, 1995.

OLIVEIRA, Franklin. “Mesa-redonda”. In: GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos.* São Paulo: Ática, 1987.

PILATI, Alexandre. *A nação drummondiana – quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

RAMOS, Graciliano. *Angústia.* Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

\_\_\_\_. *Caetés.* São Paulo: Martins, 1972.

\_\_\_\_. *Infância.* Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2003.

\_\_\_\_. *Memórias do Cárcere.* Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1996.

\_\_\_\_. *São Bernardo.* São Paulo: Martins, 1972.

\_\_\_\_. *Vidas secas.* Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2003.

SANT’ANNA, A. R. “Vidas Secas”. In: *Análise estrutural de romances brasileiros.* Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária.* Florianópolis: Ed. da UFSC, 1989.