

MINISTÉRIO DA SAÚDE
FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ
ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO
LABORATÓRIO DE FORMAÇÃO GERAL NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM
SAÚDE

Julia Liz Da Mata Barbosa

REALISMO SOCIALISTA NO BRASIL E LITERATURA DE GRACILIANO RAMOS

Rio de Janeiro

2012

Julia Liz Da Mata Barbosa

REALISMO SOCIALISTA NO BRASIL E LITERATURA DE GRACILIANO RAMOS

Monografia apresentada à Escola Politécnica
de Saúde Joaquim Venâncio como requisito
parcial à obtenção do diploma do Grau
Técnico Análises Clínicas.

Orientador: João Roberto Maia

Rio de Janeiro

2012

Julia Liz Da Mata Barbosa

REALISMO SOCIALISTA NO BRASIL E LITERATURA DE GRACILIANO RAMOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola Politécnica de Saúde Joaquim
Venâncio como requisito parcial para
aprovação no curso técnico de nível médio em
saúde com habilitação em Laboratório em
Biodiagnóstico em Saúde

Orientador: João Roberto Maia

Aprovado em ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Mestre José Vitor Regadas – FIOCRUZ / EPSJV / LABFORM

Doutor José Roberto Franco Reis – FIOCRUZ/ EPSJV/LABFORM

*Dedico este trabalho:
À minha mãe, Patrícia;
E as minhas irmãs, Sisi e Tete;*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradecer a Deus, pois sem ele nada na minha vida seria possível. Depois agradecer a minha mãe, que em todos os momentos de medo e ansiedade me acalmou e me fez perceber o quanto esse trabalho seria importante para minha formação acadêmica. As minhas irmãs, Sinthia e Stella, que são umas pentelhas, mas que me ajudaram do jeitinho delas.

A todos os meus amigos, em especial a Ana, Amanda, Cecília que fizeram tudo ficar melhor e ao Hugo que salvou meu computador com três palavras. A minha tia, Zilma, por me estimular a ler desde a infância e me fazer descobrir o quão importante e prazeroso é a literatura, sempre fornecendo novas experiências. Ao meu orientador, João, que embora tenha por diversas vezes puxado minha orelha, me fez crescer muito ao longo desse ano de convivência. Agradeço ao meu namorado, Pedro, que sempre com muito carinho e atenção me ajudou nos momentos de ansiedade, inquietação e desespero. A Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio e aos professores sempre tão atenciosos. Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq – Brasil) e a Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ).

*“A poesia fugiu dos livros, agora esta nos
jornais.
Os telegramas de Moscou repetem Homero.
Mas Homero é velho.
Os telegramas cantam um mundo novo
Que nós, na escuridão, ignorávamos”.*

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

Essa pesquisa tem por objetivo o estudo do realismo socialista, visando a compreender os modos e os processos pelos quais a arte foi submetida a censuras de acordo com certo modelo artístico oficial, ao controle partidário, aos cerceamentos da imposição ideológica em contexto soviético. Para então tratar do conjunto de informações e problemas fundamentais para compreender, como foi o realismo socialista em contexto brasileiro. As implicações de uma produção cultural orientada mais diretamente pelas teses do realismo socialista, mais visível após o fim da Segunda Guerra e da ditadura do Estado Novo entre nós. Entre os autores brasileiros em foco, Graciliano Ramos será priorizado, por ser um dos maiores exemplos de escritor cujas convicções políticas e filiação ao Partido Comunista não foram imperativos para transformar sua literatura em mero instrumento de posturas ideológicas – uma das razões de sua grandeza em momento de pressão pela subordinação do literário a compromissos com a doutrina partidária. Além disso, a análise do romance *Vidas Secas* (1938) servirá para mostrar a importância de Graciliano Ramos para o país. Evidenciando que mesmo não fazendo parte do grupo de escritores que aderiu ao realismo socialista, foi capaz de contribuir para a elucidação de problemáticas sociais do Brasil.

Palavras Chave: Graciliano Ramos. Realismo Socialista. Ideologia. *Vidas Secas*.

LISTA DE SIGLAS

- ABDE Associação Brasileira de Escritores
- CIA Central de Inteligência Americana
- EUA Estados Unidos da América
- DPI Departamento de Imprensa e Propaganda
- PCB Partido Comunista Brasileiro
- PC Partido Comunista
- PCUS Partido Comunista da União Soviética
- RAPP Associação Russa de escritores soviéticos
- URSS União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O REALISMO SOCIALISTA	12
2.1 O REALISMO SOCIALISTA NO BRASIL	15
2.2 VIDAS SECAS E GRACILIANO RAMOS	18
3 CULTURA E POLÍTICA (1920-1930)	21
3.1 A QUESTÃO POLÍTICA DO PCB ATÉ 1947	24
3.2 A QUESTÃO CULTURAL DO PCB A PARTIR DE 1948.....	26
4 GRACILIANO RAMOS	31
5 VIDAS SECAS	39
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49

1.INTRODUÇÃO

Em contexto soviético os vínculos entre a cultura e o Partido Comunista, após a Revolução de 1917, não significaram de imediato engessamento cultural. Ao contrário, entre 1917 e 1919 verificou-se um movimento artístico de peso, com amplas possibilidades de desenvolvimento de tendências diversas na literatura, no teatro e em outras formas artísticas.

Havia o entendimento de que o melhor da cultura burguesa constituía uma herança que não poderia ser rejeitada, a não ser o que, nela, tivesse conteúdo reacionário. Ainda na década de 1920, teses heterodoxas para as artes estiveram em pauta. Com o recrudescimento da censura do regime, sob a mão de ferro stalinista, o Comitê Central do PCUS dissolveu todos os organismos literários e, nesse mesmo ano, apareceu no Plano Quinquenal a tese de que a arte e o esforço para industrializar o país eram incompatíveis e, pela primeira vez, foi cunhada a expressão *realismo socialista*.

Esse movimento surgido na URSS teve repercussão pelo mundo todo, inclusive o Brasil. O debate em contexto nacional será priorizado, buscando entender por quais motivos se deu sua implantação e como ela aconteceu. Além disso, será priorizado o estudo do ponto de vista do escritor Graciliano Ramos e de seu romance *Vidas Secas* (1938), pois sua filiação ao partido comunista brasileiro e suas críticas ao realismo socialista são de importância para observar como se deu a implantação dessa diretriz no Brasil.

Essa pesquisa se justifica pela grande importância da literatura em qualquer sociedade, pois ela é “uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque o fato de dar forma aos sentimentos e à visão de mundo” (CANDIDO, 1995, p.237). Assim impedir uma sociedade de ter uma literatura sem empecilhos ideológicos é impedir esses indivíduos de ter a capacidade de se organizar, se libertar do caos.

A literatura em qualquer sociedade e tempo histórico adquire três funções: a primeira é que ela constrói os objetos com estrutura e significado. Segundo que ela é uma forma do homem se expressar manifestando assim emoções, visões de mundo Essa segunda função é o que faz da literatura uma arte tão valiosa para a política, porque além de enunciar uma ideologia, ela pode fazer o indivíduo viver, “sentir” de onde a ideologia surge (EGLEATON, 2011). A terceira e última função da literatura é que ela é uma das formas de conhecimento mais abrangentes. (CANDIDO, 1995).

Para realizar essa pesquisa foi necessário um levantamento bibliográfico, buscando em livros e textos visões acerca do realismo socialista no Brasil e na URSS, seu contexto

histórico-econômico e além disso, críticas para enriquecer a análise do romance *Vidas Secas* (1938). Tendo isso em vista o trabalho foi organizado da seguinte maneira: o primeiro capítulo trata do realismo socialista no Brasil e na união soviética e mostra algumas informações sobre o escritor Graciliano Ramos que serão importantes para entendimento de seu ponto de vista. O segundo capítulo vai contextualizar a década de 30 no Brasil, período no qual os romances de Graciliano Ramos foram publicados, e também situa o realismo socialista no Brasil, com sua chegada. O capítulo seguinte trata mais especificamente do autor de *Vidas Secas* (1938) expondo suas visões acerca do realismo socialista e sua relevância para a literatura brasileira. O último capítulo é de análise do romance *Vidas Secas* (1938) abordando suas principais questões.

1. REALISMO SOCIALISTA

Em 1917 ocorreu a Revolução Russa e a tomada do poder dos bolcheviques. Daquele momento em diante, a PCUS (Partido Comunista da União Soviética) começou a planejar como seria esse novo estado, em todos os setores, seja ele econômico ou cultural. A revolução política havia criado necessidades, e uma delas era realizar uma revolução cultural, uma mudança dos meios pelos quais os homens criam sua identidade e se relacionam.

Primeiramente, para inserir a população da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) ao meio cultural e didático, era necessário dar educação ao povo e tendo em vista que a maioria da população era analfabeta, iniciou-se um plano de universal de educação (HUBERMAN, 1959). Segundo Patrícia Grecco:

Em 1918, foi assinado o decreto Sobre a Mobilização, que instituía que todos os cidadãos deveriam aprender a ler e a escrever. Em 1919, um outro, denominado A Liquidação do Analfabetismo, reforçou o anterior, obrigando a alfabetização do povo, com faixa etária entre oito e cinquenta anos, em língua russa ou em língua materna, sendo que aos empregados seriam cedidas duas horas do trabalho sem desconto de salário. (GRECCO, 2007, p.5)

Logo após, investiram em cultura com a nacionalização das indústrias cinematográfica e do teatro (MELLO, 2010). Segundo Denis de Moraes (1994), as artes visuais e gráficas se expandiram, espetáculos de grande porte puderam ser apresentados em locais públicos. A reestruturação cultural abriu caminho para se pensar em novas idéias sobre a relação entre as artes e o partido, em um tipo de cultura que se diferenciasse dos moldes burgueses. Isso pode ser observado no discurso de Lebedev-Polianski na I Conferencia Pan- Russa das organizações culturais proletárias em 1918, quando diz: “o proletário tomara da velha cultura somente o material que ideologicamente não lhe seja hostil”. (STRADA, 1989, p. 126- 129.)

Na figura a seguir podemos observar uma propaganda em forma de pôster usada na Rússia da década de 20, expondo o que acontecia naquele momento que era a negação a tudo que fosse burguês. Nela está escrito: “Camarada Lenin livra a Terra de todo lixo” (GRECCO, 2007, p.14)



Figura 1 – Camarada Lênin livra a terra de todo lixo.

Fonte: DENISOV *apud* GRECCO, 2007, p.14.

Dentro desse processo cultural, encontram-se dois períodos distintos: o período de vanguarda, no qual os debates acerca das possibilidades da arte, do papel do artista na URSS começam a se formar, não havendo uma intervenção forte por parte do estado. Durante esse primeiro momento a URSS estava sob a direção de Lênin, que buscava manter a liberdade artística, as criatividades pessoais, na medida em que essas não se mostrassem ideologicamente hostis ao partido comunista. Assim esse primeiro período é de “regulação cultural” e não de censura.

O outro período é denominado de era Stálin, no qual a literatura ganha um propósito, que é de veicular e divulgar a ideologia do partido comunista. Durante esses anos ocorre um controle e censura artística das obras que devem seguir moldes impostos pelos dirigentes de arte do PCUS.

O produtivismo foi uma das correntes artísticas que se destacou durante a vanguarda soviética, seu objetivo era inserir a arte no cotidiano das pessoas, acreditando que o artista tinha um dever político-social. As obras artísticas foram incorporadas a indústria, como uma forma de dar liberdade a produção artística, as encaminhado para “a despersonalização e

desindividualização das obras, sem assinaturas, nem autores “ (MIGUEL, 2004). De 1917 até 1922 o que se observa é um campo fértil de discussões, onde inicialmente se instala um modernismo de vanguarda.

Pouco depois em 1920, Lênin dissolve a Prolekult acusando-a de veicular conteúdo reacionário. Essa organização foi fundada na Rússia pós- revolucionária objetivando criar uma cultura apenas proletária sem influências burguesas, a ela cabia à produção de obras (EAGLETON, 2011). No ano em que foi vetado seu funcionamento, a Prolekult havia editado 15 jornais e publicado cerca de dez milhões de exemplares em livros, sem contar centenas de montagens de peças teatrais e instalação de oficinas, ateliês e cursos de formação político social (MORAES, 1994). Cinco anos após, surge a RAPP (Associação Russa de escritores soviéticos) que tem o mesmo objetivo, de criar obras nas quais o proletariado seja o grande protagonista, glorificado por suas vitórias perante os ricos e deve cultuasse o secretário - geral no nível de divindade. É possível observar por exemplo, esse aspecto de fascínio por Stálin, em um minipôster divulgado no *Impressa Popular* periódico de 1951, no qual havia a frase: “Tú és nosso sol que iluminou todo o mundo. De todos os trabalhadores és a glória e o orgulho”. (MORAES, 1994, p.101)

Em 1928 o Comitê Central do partido Bolchevique aprova uma lei afirmando que a literatura deve servir aos interesses dos partidos, e envia escritores para conhecer o cotidiano da vida dos trabalhadores em canteiros de obras, os romances escritos por esses indivíduos deveriam exaltar as qualidades do maquinário. (EAGLETON, 2011). O quadro cultural da URSS se agrava com a morte de Lênin em 1924, quando então sobe ao poder Stálin e a produção cultural começa a tomar novos caminhos.

Em 1932 ele decreta o realismo socialista como doutrina oficial do partido, substituindo termos como *realismo heróico* e *realismo revolucionário*. Cabia então ao realismo socialista, tal como foi concebido naquele período, exhibir a verdade dos oprimidos, a dor do trabalho impiedoso, a vitória do comunismo sobre o capitalismo, sobre o Czar e representar o herói proletariado.

O grande marco prático, que desencadeou diversos debates durante os anos de poder comunista, aconteceu em 17 de agosto de 1934. Nessa data realizou-se no I Congresso de escritores a definição do realismo socialista e sua concretização foi delegada a nomes como Andrei Jdanov e Máximo Gorki. Em seu discurso no mesmo dia, Jdanov resume o que será o realismo socialista a partir daquele momento: “Sob a direção do Partido, sob a direção atenta

e diária do comitê central, sustentados e auxiliados incansavelmente pelo camarada Stálin, a massa inteira dos escritores acha-se unida em volta do poder soviético”. (JDANOV *apud* MORAES p.128).

Porém, em um período muito turbulento tanto culturalmente como politicamente, ocorre que nem todos os artistas concordam com as diretrizes do realismo socialista, sofrendo punições, como o exílio e a proibição de suas obras.

As diretrizes do realismo socialista eram bem claras, principalmente na literatura. Todo escritor deveria ter um compromisso político - social com sua obra, realizando um relato sobre a vida dos operários e dos camponeses, mobilizar e incentivar as massas a lutar pela igualdade, pelo fim da exploração dos trabalhadores. Os artistas também tinham um dever pedagógico que era levar o povo a níveis acentuados de entendimento da teoria marxista, do comunismo. Por fim o papel do escritor era divulgar, propagar a proposta de sociedade que o regime comunista pretendia implantar na Rússia do século XX. Mesmo com a forte censura dos meios de comunicação e artísticos por parte do partido, não se pode abafar os debates sobre o realismo socialista. No mesmo período em que ele se tornava política do partido, diversos grupos de intelectuais se reuniram para discutir até que ponto essa subjugação da literatura a política era válida. (MORAES,1994)

2.1 O REALISMO SOCIALISTA NO BRASIL

O comunismo alcança diversos países, que começam a organizar seus partidos comunistas esperançosos por uma sociedade mais justa e igualitária. Logo todos os movimentos surgidos na URSS naquele período eram incorporados aos partidos comunistas do mundo todo, inclusive o realismo socialista, que chegou a países como França, Itália, Argentina e Brasil no final da década de 40. (MORAES, 1994). Atenta-se para o fato de que devido as diferenças culturais e políticas de cada país, o realismo socialista teve diversos desdobramentos que não cabem nessa pesquisa, já que seu objetivo é o realismo socialista no Brasil e mais especificamente o escritor Graciliano Ramos e suas relações com esse programa político-cultural.

O Brasil teve seu primeiro partido de cunho comunista fundado em 1922 por Astrogildo Pereira (MORAES, 1994). Na década de 1930 o PCB (Partido Comunista

Brasileiro) ganha força devido a diversos acontecimentos que não afetaram exclusivamente esse partido, mas toda relação da sociedade brasileira com a cultura. Nesse decênio de segunda fase do modernismo, no qual romance social e regionalista são símbolos, a questão da identidade brasileira é perseguida com mais vigor e ocorre reformas na educação, todos esses fatos dão a década de 30, uma singularidade cultural.

A influência internacional do comunismo que gera um interesse dos brasileiros em relação à nova ordem política (DUARTE *apud* BARBOSA, 2010, p. 110), aumentando assim o número de editoras partidárias que junto com os periódicos já existentes como *A Nação* e *A classe operaria* (MORAES, 1994, p. 64) criam uma grande rede de informação comunista. Pode-se apontar também outro fator determinante nessa década fértil de transformações: as mudanças culturais ocorridas em 1930, derivadas em grande parte da renovação modernista, propiciaram novos contornos à produção cultural brasileira. Nessa época artistas assumem com mais vigor posições políticas, religiosas e sociais, e até mesmo aqueles que não expressavam suas convicções ideológicas abertamente, expuseram em suas obras as mudanças ocorridas. A década de 30 foi extremamente fértil para cultura, período em que várias editoras nasceram e colaboraram junto com os escritores para a democratização da leitura, baixando o preço dos livros. No setor da educação livros didáticos estrangeiros foram substituídos por livros em português, rompendo com amarras aristocráticas, pois possibilitou acesso ao conhecimento por classes intermediárias que puderam ingressar no ensino médio e técnico (CANDIDO, 1989).

A preocupação cultural do PCB intensificou-se em 1945, período em que houve um maior envolvimento com as causas populares e com a missão social do artista devido aos ideais de liberdade e igualdade advindos da redemocratização e do fim o Estado Novo. Durante esses anos até o início de 1947, o PCB fez alianças com correntes liberais e progressistas, atraindo assim diversos artistas e trabalhadores liberais de renome, como Carlos Drummond de Andrade e o arquiteto Oscar Niemeyer (MORAES, 1994).

Porém, a partir de 1947 até 1953, com a Segunda Guerra Mundial, a entrada do PCB na clandestinidade e a perseguição dos comunistas, os ideais de democratização cultural e de se fortalecer uma cultura popular (MORAES, 1994), começam a ceder terreno ao realismo socialista da URSS, e o partido inicia uma relação de subserviência ao PCUS.

No Brasil o discurso de Jdanov durante o I congresso de escritores foi tratado como “definição de uma firme e fecunda orientação teórica em matéria de literatura e arte”

(JDANOV *apud* MORAES,1994 p. 117), que mostrando como o realismo socialista chega ao Brasil de uma forma acrítica. O modelo brasileiro de realismo socialista, assim como o da URSS teve dois momentos distintos: o primeiro mais liberal no qual se deveria fortalecer uma cultura do povo, no qual havia aceitação da criatividade literária e que seguia de certa forma, o movimento modernista, possibilitando a adesão de diversos intelectuais; e uma segunda, momento de revisão e desmerecimento de obras dos artistas filiados, que não obedecessem ao realismo socialista.

O marco desse endurecimento do PCB pode ser observado no discurso de Jorge Amado no final do ano de 1946, no qual ele expõe que a arte deve estar enquadrada dentro da concepção marxista de arte (*apud* MORAES, 1994, p. 139). Ressalve-se que se intelectuais como Jorge Amado, que aceitaram a proposta do realismo socialista sem questionar outros, entretanto que mesmo filiados ao partido e acreditando na proposta comunista de sociedade, não sujeitaram sua arte ao realismo socialista. Essa divisão dos intelectuais brasileiros em dois blocos se mostra clara no II congresso dos Escritores que aconteceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1947. Nele, os escritores que não concordavam com a partidarização da ABDE (Associação Brasileira de Escritores) se afastaram do PCB, pois não concordavam com a direção sectária do realismo socialista. Na mesma época, em seu diário Carlos Drummond de Andrade escreveu:

Nenhum de nós queria impedir o direito de os comunistas se manterem organizados em partido e exercendo atividade política renovadora. Mas eles pouco entendiam o nosso ponto de vista, se é que, entendendo-o, preferissem fingir o contrário. A idéia de uma associação de escritores livres, sem direção sectária, parece inconcebível para eles, que, em vez de convivência pacífica, preferem assumir o domínio pleno de organização. (*Apud* MORAES, 1994, p.140).

Carlos Drummond de Andrade estava se referindo ao acontecido em 1947, no II Congresso dos Escritores. E ele esteve entre os literatos que se afastaram do PCB após esse episódio.

Graciliano Ramos foi um dos grandes escritores brasileiros cujos romances foram revisados sob as regras do realismo socialista. Em face das críticas que lançaram a sua literatura, o autor de *Vida Secas* pôs-se a mostrar, em entrevistas e conversas, que jamais aceitaria a redução das obras a panfletos, mesmo que não abrisse mão de fazer obra com compromisso social. Segundo Denis de Moraes ao saber dos informes de Jdanov, Graciliano exclamou: “*Esse Jdanov é um cavalo!*”. (*Apud* MORAES, 1994, p.208).

Como vimos, diferente foi a posição assumida por outro escritor importante nesse período, Jorge Amado, que escreveu diversos romances de teor abertamente comunista, registrando na literatura brasileira o herói proletário. Tanto é que Graciliano identifica em “Suor” obra de Jorge Amado “um panfletarismo no ponto em que pessoas pobres adotavam fórmulas prescritas por militantes comunistas”. (MORAES, 1994, p.206). O filósofo Lukács, em “A vitória do realismo na interpretação dos progressistas”, já fala sobre essa deformação em prol de formas e estéticas partidárias, que Graciliano detecta na obra de Jorge Amado:

Os verdadeiros escritores têm sempre o dom da imparcialidade artística. E se, no processo criativo, surge uma contradição entre o designo e subjetivo e a realidade, o verdadeiro artista não se permite deformar a verdade ou silenciar sobre ela, mas, ao contrário, deixa que os fatos da vida, por ele expressos com todo o vigor, subvertam o seu designo. (LUKÁCS *apud* MORAES, 1994, p.119).

2.2 VIDAS SECAS E GRACILIANO RAMOS

Vidas Secas (1938) será um desses romances de Graciliano Ramos, revisados e criticados como “obra subjetiva”, os quais segundo orientações do PC (Partido Comunista), tratam de temas que dão ensejo a uma análise social “*objetiva e participante*”, mas que Graciliano não realiza. (MORAES, 1994, p. 209).

Graciliano Ramos de Oliveira nasceu em 27 de outubro de 1892 em Quebrângulo, no estado de Alagoas, filho de Sebastião Ramos de oliveira e Maria Amélia Ferro Ramos, é o primeiro de dezesseis irmãos. Foi prefeito da cidade de Palmeira dos índios em Alagoas; onde passou 20 anos e ficou conhecido pelas cartas enviadas ao Governador de Alagoas, foi também inspetor do tradicional colégio São Bento no Rio de Janeiro. Como escritor, teve seu primeiro romance *Caetés* publicado em 1933 e muitos críticos encontram nesse romance vestígios de um pós-naturalismo já decadente na década de 30 (CANDIDO, 1992). Tendo escrito ainda *São Bernardo* de 1934, *Angustia* em 1936 e *Vidas Secas* em 1938, além de livros infanto-juvenis, contos e livros de memórias.¹

Os romances desse escritor contêm muito da sua vida e encontram-se em seus textos situações autobiográficas, nos quais ele mescla memórias e imaginação, criando uma obra onde há muito da sua realidade e de outros tantos brasileiros que se identificam. Outra característica apontada pelos críticos no escritor Graciliano Ramos é o pessimismo, que talvez resulte de seu empenho em testemunhar e denunciar a condição humana de pobreza e mediocridade. (REIS, 2009)

¹ Informações retiradas do site oficial da editora Record sobre o escritor Graciliano Ramos.

Seu último romance data de 1938, cujo título inicial era *Cardinheira* depois mudou para *Um Mundo Coberto De Penas* e por fim foi substituído por *Vidas Secas* (1938). Diferencia-se de todas as suas obras por ser a única em terceira pessoa, e apresentar uma forma de organização não linear, segundo a qual cada um dos treze capítulos pode ser lido individualmente e, inclusive, alguns foram publicados como contos em periódicos, antes de serem reunidos em um livro. É também indicado por estudiosos como o romance otimista de Graciliano, pois enxergam no último capítulo uma esperança do casal, Fabiano e sinha Vitória, sentimento esse retirado de tanto sofrimento e pobreza.

São muitas as interpretações que estudiosos fazem desse romance e quanto mais atentas mais desvendam sobre o universo complexo que Graciliano retratou. Trata-se do universo da seca, que ele conhecia por meio da experiência de vida. O escritor parecia ter um compromisso muito grande com a verdade, com a realidade, com o dever de criar para os brasileiros uma obra que fosse verdadeira, que retratasse com vigor aquele momento histórico, político e social pelo qual o país passava e que transmitisse a todas as gerações o sofrimento do povo, suas agruras para sobreviver em terras tão miseráveis e ignoradas pelo poder público. Na obra de Graciliano Ramos podemos verificar o que Antonio Candido identifica como uma propriedade da literatura, que é ser "um instrumento consciente de desmascaramento". (CANDIDO *apud* CAMPOS, 2012, p.82) A denúncia da fome, da pobreza, da miséria, dos entraves sociopolíticos constitui uma das características dos livros desse escritor.

Vidas Secas (1938) é aquele que data de publicação mais próxima ao ano de filiação de Graciliano Ramos ao PCB² e, no entanto, é anterior à chegada do realismo socialista no Brasil³. Sendo por vezes acusado de realizar um *realismo crítico*, pois o herói, Fabiano, não se enquadra na categoria de *herói proletário*. Veremos que ele é a antítese deste, por exemplo quando se encontra com o soldado amarelo, única autoridade presente no livro, cede as suas ordens, pois "governo é governo" (p.114). diz.

² Segundo o site oficial da vida e obra de Graciliano sua filiação ao partido comunista Brasileiro data de 1945.

³ Segundo Denis de Moraes, em seu livro "O imaginário vigiado", o realismo socialista, tal como foi definido na URSS chegou ao Brasil no ano de 1947.

3. CULTURA E POLÍTICA (1920-1930)

A década de 1930 no Brasil foi um período de grandes mudanças, sociais, políticas e econômicas com implicações decisivas no âmbito cultural, e por isso Antonio Candido qualificou o período como um “marco histórico”. Essas mudanças foram tão nítidas que se pode perceber a diferença do país antes e depois da década de 30. Com elas o Brasil conseguiu se unificar culturalmente, dando a movimentos regionais, não só culturais projeções nacionais como foi o caso das reformas educacionais que até 1930 eram restritas a algumas regiões e depois se tornaram nacionais. Mas essa unificação não se limita a isso, houve também, a “rotinização” e “normalização” das idéias da década de 20, influenciadas principalmente pelas vanguardas européias. A década de 30 é caracterizada ainda como um período de densidade ideológica em que os artistas e intelectuais assumiram posição política, social ou religiosa. (CANDIDO, 1989)

O conjunto das idéias da década de 20 recebeu o nome de modernismo, e foi apresentado ao Brasil como movimento cultural na Semana de Arte Moderna em 1922. Tinha como principais objetivos se afastar de moldes literários anteriores nos quais predominava um “purismo gramatical” (CANDIDO, 1989) que remetia ao modelo português e aos temas europeus. Esse foi um período de experimentação, teorização, defesa e prática de novas formas de linguagem, para que os temas e características brasileiras pudessem permear em todas as áreas de difusão cultural. E que contou com a participação de quase todos os escritores, mesmo aqueles que não se diziam modernistas acabaram contribuindo para a inovação da linguagem. Assim possibilitando a aceitação da forma de escrita seca e sem rebuscamentos de Graciliano Ramos, devido a paradigmas já quebrados pelos modernistas de 22. Devido a aceitação e a incorporação dessa nova linguagem e temas, as visões inconformadas, críticas, não foram taxadas de atos transgressores, se tornando um direito do escritor ir contra os valores morais ou políticos.

Esse aspecto foi de encontro a uma tendência iniciada em 1930 que deixava os propósitos e as práticas de renovação da linguagem de lado, focando em temas sociais como o êxodo rural, a formação do proletariado, a seca e o cangaço. Isso se deve em parte ao engajamento dos intelectuais, mas também a crescente identificação dos problemas brasileiros que deixou os artistas inconformados.

Até 1930 no Brasil prevalecia uma idéia de “país novo” que tinha grandes potencialidades futuras e possibilidade de chegar próximo aos países ricos (Mario Vieira de Mello *apud* Antonio Candido, 1992, pág. 140). Isso se deve em parte a uma tradição não só brasileira, como latino-americana de ver as belezas naturais com uma forma de vantagem, uma forma de ilusão compensatória. Assim a literatura “se fez linguagem de celebração” (CANDIDO, 1992, p. 141) que mostrava ao mundo todo, como não só os bens naturais eram grandiosos, como o próprio país.

Porém a partir de 1930 o Brasil vai tomando consciência de suas mazelas na condição de país subdesenvolvido e a literatura passa a dar tratamento a temas referentes ao subdesenvolvimento nos “romances sociais” ou “nordestinos”. Essa mudança de foco é clara no texto de João Luiz Lafetá, no qual ele divide o Modernismo em duas fases, com dois projetos distintos. Em 1920 predominava o “*projeto estético*” no qual o ponto central eram as inovações lingüísticas, as experimentações, havendo influências das vanguardas europeias. Já em 1930, prevalecia o “projeto ideológico” devido não só ao engajamento político, mas também as conseqüências que esse movimento teve no modo de tratar os temas brasileiros e a detecção do subdesenvolvimento. (LAFETÁ, 2004, p.55)

É nesse *projeto ideológico* então que surgem o “romance nordestino”. No nordeste, especificamente, as conseqüências do subdesenvolvimento eram mais nítidas. Logo não é que os escritores tivessem preferência pelas dessa região, mas eles não podiam negar a situação de subdesenvolvimento mais premente no Nordeste. Deve-se atentar para o fato de que aos fenômenos do regionalismo não se limitam a questões do subdesenvolvimento porque sofrem influência não só da economia, mas da política. Nessa fase de “pré-consciência” do subdesenvolvimento, como é chamado por Candido os decênios de 30 e 40 surge o regionalismo problemático que tem como um dos seus representantes Graciliano Ramos. Pois trata das questões regionais e do subdesenvolvimento de forma original e crítica, lançando novos olhares sobre a pobreza, seca, miséria dessa região, não tendo como foco expor os costumes do sertanejo, descrever as paisagens de forma pitoresca, mas desvendar psicologicamente os seres humanos de seus romances.

Poucos escritores conseguiram tratar das questões do subdesenvolvimento, das desigualdades sociais sem apelo ideológico e de forma crítica como foi capaz o autor de *Vidas Secas* (1938). Nessa época em que os intelectuais e artistas não só tomaram consciência dos

problemas referentes ao subdesenvolvimento, mas também de sua posição ideológica houve uma sobreposição do tema sob a estética, a forma de organização e escrita. Candido (1992) observou que na época muitos escritores e críticos estavam mais preocupados em expor os problemas do homem do que em exercer as técnicas literárias, como se não houvesse possibilidades de uni-las de forma harmônica, pois havia o perigo da forma atrapalhar o impacto do tema, da mensagem. A submissão das formas estéticas em detrimento ao tema não foi exclusiva de escritores de esquerda que se filiaram ao realismo socialista, mas também dos artistas de direita, que tiveram dificuldade em separar o engajamento político da atitude artística. Esse debate esteve em pauta durante toda a década de 30, se estendendo a 40. Pois com a ditadura do Estado Novo se tornou difícil aos intelectuais e artistas não se sujeitarem a colaboração partidária sem submissão às vertentes culturais, que lutavam contra a condição de autoritarismo do governo e por isso se tornavam cada vez mais radicais.

A questão do engajamento político merece destaque, pois foi um movimento novo no Brasil que possibilitou novas visões e debates riquíssimos para entendimento do país. O Brasil assim como outros países da América do Sul não puderam se abster dos acontecimentos mundiais, com os embates entre o fascismo e comunismo.

Cada novo espaço político seja ele de esquerda ou de direita, requer por si só a necessidade de meios culturais com os quais os indivíduos interagem. O surgimento de rádios, a tradução de livros, expansão dos jornais e do cinema configuraram novos meios midiáticos que puderam espalhar de forma rápida e eficaz as informações pelo mundo, e eles foram utilizados da forma que cabia a cada sistema político. Enquanto os Estados Unidos da América (EUA), símbolo do capitalismo, usavam esses novos meios para manipular as pessoas levando-as a níveis cada vez maiores de consumo, a URSS usava o cinema, o teatro, a música, e principalmente a literatura para divulgar suas ideias, seus heróis, suas propostas de sociedade.

Dessa forma os meios de comunicação importaram valores, informações políticas e sociais do mundo para o Brasil e para tantos outros países. Foi o caso do rádio que chegou enunciando os valores de consumo dos EUA, a televisão fez o mesmo anos depois. Os ideais do fascismo e do comunismo chegaram através principalmente de filmes, jornais e livros traduzidos, ocasionando uma polarização entre os intelectuais.

As influências do fascismo aparecem no Brasil por volta de 1922 com os movimentos da *Legião Cruzeiro do Sul*, e tantos outros como o *Partido Nacional Fascista/Ação Social Brasileira*, a *Legião Cearense do Trabalho*, o *Partido Nacional Sindicalista* de Olbiano de Mello, o *Partido Fascista Brasileiro*, a *Ação Imperial Patrianovista Brasileira* e a *Legião 3 de Outubro* que tinham seus discursos fortemente ligados aos Manifestos de Mussolini⁴ com pequenas oscilações de assunto que variavam de movimento para movimento, porém sempre centralizado em torno das idéias de Mussolini. (BERTONHA, 2011, p.370)

O comunismo também ganha o seu primeiro partido no Brasil, em 1922, fundado por Astrogildo Pereira. As questões políticas e culturais do comunismo provocaram interesse na sociedade gerando o surgimento de editoras e jornais que se debruçaram sobre o tema do comunismo e do marxismo, a fim de esclarecer essas questões. Nas livrarias as traduções de diversos títulos de autores russos como, o livro *As aventuras de Júlio Jurenito* de Ehrenburg, *Contos soviéticos* de Boris Pilniak fizeram sucesso entre os leitores brasileiros (BARBOSA, 2010). E aos poucos também surgem produções nacionais de teor marxista como *Mauá* de Castro Rebelo publicado em 1932 e a *Evolução Política do Brasil* de Caio Prado Júnior, publicado em 1933. Dessa forma o marxismo penetrou e ganhou forças entre os mais diversos meios literários, servindo de tema para ensaístas, estudiosos, ficcionistas que não eram engajados politicamente, mas que estavam inseridos nesse período de questões sociais mundiais que não deixavam de ser brasileiras. (CANDIDO, 1989)

3.1 A QUESTÃO POLÍTICA DO PCB ATÉ 1947

Até 1947 às posições culturais no PCB estavam alinhadas as vertentes literárias do modernismo, objetivando ressignificar o povo brasileiro, identifica-lo. E devido a aproximação com frentes modernistas o PCB recebeu muitas filiações, como intelectuais, artistas e profissionais renomados em suas áreas que se identificavam com as práticas do partido. Esse quadro, porém se modifica por vários acontecimentos políticos anteriores a 1947 que afetaram o partido comunista Brasileiro. (MORAES, 1994)

Para se entender o porquê dessa mudança, é necessário retomar algumas questões históricas- políticas cruciais anteriores a 1947. Em 1930 Getúlio Vargas por meio da revolução de outubro recebeu o título de presidente da república provisória governando até

⁴Mussolini desenvolveu o Fascismo na Itália, famoso pelos seus Manifestos políticos nos quais explicitava as direções culturais do Futurismo e do Fascismo (BERTONHA, 2011).

1934. Nesse ano deveria haver uma eleição, porém Getúlio foi eleito pelo congresso para cumprir mais um mandato, agora como presidente legítimo do Brasil. Antes mesmo da próxima eleição, que deveria ter ocorrido em 1938, Vargas simulou um plano no qual os comunistas ameaçavam tornar o Brasil um país comunista, causando uma inquietação na opinião pública que tratou de disseminar o anticomunismo. Por ironia, em 1935 alguns militares filiados ao PCB trataram de confirmar as idéias de Vargas, organizando um levante armado em algumas cidades do Nordeste. Essa rebelião ficou conhecida como a “Intentona Comunista”. Após esse episódio, Getúlio decretou o estado de sítio durante dois meses, mas que ele conseguiu prolongar até 1937. Assim sob o pretexto de proteção a ameaça comunista Vargas instaurou o período do Estado Novo, conhecido pela ditadura dos meios de comunicação. (KOSHIBA, PEREIRA, 2003)

Essa nova ordem política colocou o PCB na clandestinidade assim como qualquer outro partido, embora alguns membros do governo fossem abertamente fascistas ou integralistas. Os meios de comunicação como jornais, rádios e qualquer outra forma de propaganda e comunicação que fosse ideologicamente partidário e principalmente comunista foi expressamente proibido. O anticomunismo tomou conta do Brasil. (KOSHIBA, PEREIRA, 2003)

Para comandar essa nova ordem na comunicação, foi criado em 1939 o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), que deveria organizar as propagandas do governo e também dos ministérios, foi ela, por exemplo, que criou a *hora do Brasil* que existe até os dias atuais. Assim se ditava a censura aos meios de comunicação e eventos culturais que fossem contrários aos interesses de Vargas. Durante o Estado Novo a cultura se orientou de duas formas, uma guiada pelo Ministério da Educação dirigido por Gustavo Capanema, sua relação era direta com a educação formal e culta. Já o DPI (Departamento de Imprensa e Propaganda) dirigido por Lourival Fontes cabia coordenar as manifestações culturais, publicitárias ou qualquer outra forma de comunicação. (FARIA, BARROS, 1983)

Mas as contradições na política de Vargas ficaram evidentes quando enviou tropas brasileiras a 2ª Guerra Mundial sob pressão dos EUA. Desesperado com medo de perder o cargo ele toma algumas decisões que acreditava apaziguar a situação como, por exemplo, anistiar presos políticos, e fazer uma aliança informal com a esquerda. Somente em 1945 quando os aliados militares do presidente o traíram, trocando de lado e depondo Getúlio o Estado Novo chegou ao fim. (KOSHIBA, PEREIRA, 2003)

A partir de 1945 o Brasil viveu um processo de redemocratização, com a saída do PCB da ilegalidade e de tantos outros partidos. Vários sindicatos, associações profissionais e instituições acadêmicas se reestruturaram e a sociedade se mobilizou na campanha por uma Assembleia Nacional Constituinte e pela eleição direta. (MORAES, 1994).

Os anos que se seguiram foram prósperos para o PCB que devido à aliança feita com Getúlio (chamada de “queremismo”) em 1945, somado a reputação positiva que a URSS adquiriu no combate ao fascismo. E também de sua própria ideologia, de construir uma sociedade mais igualitária, fez com que o PCB ganhasse espaço na sociedade brasileira. Época na qual estava eufórica pela vitória aliada na Guerra e pelo fim da ditadura Vargas. Segundo Dênis de Moraes (1994), em 1945 o quadro de filiados do PCB era de três mil pessoas, aumentando para duzentas mil em 1947.

Porém essa fase otimista teve fim com a chegada da Guerra Fria e a pressão dos EUA em relação aos países da América latina. Nos países vizinhos ao Brasil, como Chile e Peru as intervenções e o apoio da Central de Inteligência Americana (CIA) levaram a golpes militares e a extinção dos partidos comunistas com perseguição de seus constituintes. No Brasil a situação não foi diferente. As classes dominantes que apoiavam Dutra organizaram uma frente anticomunista, que dizia ser o PCB comandado por Moscou. Porém a posição do PCB era claramente democrática. E isso era tão evidente para a sociedade, que nas eleições de 1947 o partido elegeu 46 deputados estaduais em 15 estados e conquistou uma grande parcela das cadeiras da Câmara dos Vereadores do Distrito Federal. (MORAES, 1994, p.132-134)

As classes dominantes já desesperadas devido aos resultados eleitorais tramaram o fim do partido comunista brasileiro, manipulando a opinião pública. Logo, em 1948 a cassação do registro do PCB foi aprovada, obrigando por meio de força policial o fechamento das sedes e dos comitês distritais. O partido retorna a ilegalidade. A resposta a esses acontecimentos por parte do PCB foi abandonar a visão democrática e assumir posição mais radical. Isso obviamente afetou a postura cultural do partido, que a partir de 1948 se encaminhou para o realismo socialista. (MORAES, 1994)

3.2 A QUESTÃO CULTURAL DO PCB A PARTIR DE 1948

Estando na clandestinidade, com a opinião pública manipulada pela direita, a única esperança do PCB era aproximar os trabalhadores das cidades e do campo e trazê-los para a luta comunista.

Com a nova realidade política, e com os acontecimentos já expostos a posição cultural do PCB foi aos poucos se alterando, passando de aliada das frentes progressistas e modernistas, para incorporar de forma obediente a linha cultural oficial enviada diretamente de Moscou. Em 1945 o partido já havia começado a divulgar as idéias do realismo socialista através do jornal *Tribuna Popular* e de outros tantos que serviram de apoio ideológico e publicitário para o PCB. (FERNANDES, p.3). Esse era só o início da nova direção cultural que o partido assumiria dois anos depois.

O realismo socialista no Brasil foi erguido com todas as peculiaridades trazidas da URSS, inclusive a disciplina partidária que impedia qualquer discurso crítico de ser analisado, sendo taxado prontamente de burguês. O que colaborou para que muitos artistas deixassem o partido. Afinal para os intelectuais, em especial aos que assistiram ao embate ocorrido na ABDE em 1947, a nova diretriz cultural assumida pelo PCB podia significar duas posições intelectuais. A primeira de se solidarizar com a situação do partido e seguir em frente com a luta contra a desigualdade, aceitando o realismo socialista como única forma de se fazer arte. A segunda era lutar contra a imposição do realismo socialista que foi incorporado de forma sectária, mostrando que não é necessário se prender aos temas e formas impostas pelo partido, para realizar uma denúncia das desigualdades e da pobreza. (MORAES, 1994)

Aos intelectuais que seguiram o realismo socialista foi recomendado um conjunto temático tido como imprescindível, que deveria ter centralidade em suas obras, pois o que importava era o tema, e não a forma ou a técnica literária. Os temas estavam relacionados à denúncia do imperialismo, à organização da população em prol da libertação nacional, ao apelo pela implantação do socialismo. Esse temário aparece também nos periódicos e revistas comunistas da época que criaram uma enorme rede midiática ideológica (MORAES, 1994, p.143).

Além dos temas políticos, a idolatria à cultura da URSS era vista recorrentemente nos canais de comunicação, como forma almejada e perfeita. Criando nas mentes brasileiras a idéia de que na URSS, o realismo socialista além de ter sido incorporado sem nenhum atrito com a sociedade, se tornou aos poucos homogêneo. Ou seja, idolatravam a URSS a ponto de

esquecer-se de suas contradições e imperfeições. Encontramos essa idolatria alienada na fala de Jacob Gorender no periódico *Para Todos*: “Foi banida do mundo soviético a hipocrisia da arte pura para divertir grã-finos” (MORAES, 1994, p.147).

Não demorou muito para que alguns nomes de artistas sociais e dos dirigentes Jdanov e Gorki fossem enaltecidos. Denis de Moraes (1994) cita algum exemplo publicado em periódicos da época, são eles: “Gorki é uma grande autoridade, um educador, um mestre relevante.” Ou quando se tratava de alguma personalidade, como Jorge Amado que era “figura excepcional de romancista que honra o nosso país” (Revista *Pata todos*, p.149).

Com o acirramento da Guerra Fria, a polarização mundial entre capitalismo e comunismo e o conseqüente anticomunismo na parte do mundo sob o domínio americano, como o Brasil, a primeira reação dos comunistas foi se defender da opinião pública. Para isso todos os escritores, artistas plásticos, musicistas ou qualquer outra categoria artística que estivesse filiada ao PCB deveria se aproveitar do seu trabalho cultural para criar uma frente única de defesa do comunismo e dos comunistas, caso contrário seria acusado de burguês. (MORAES, 1994, p.151). Mas afinal isso era o que de fato o PCB queria? Diante de sua posição cada vez mais marginalizada no Brasil, não seria necessário outra postura? Uma que aproximasse pessoas com diversas visões de mundo, que tivessem em comum acreditar em uma sociedade mais justa? Talvez tenha sido esse tipo de reflexão que faltou aos dirigentes culturais do PCB, que continuaram insistentemente a seguir ordens soviéticas sem nenhum um olhar crítico. (MORAES, 1994, 152-153)

A radicalização alcançou níveis não vistos até então no *Manifesto de Agosto* de 1951, no qual se fixaram os deveres dos escritores, que além de obedecerem a determinadas temáticas, devem a partir de agosto dar fim a tudo que for hostil ideologicamente para o PCB. Questão vista no comentário sobre o manifesto, publicado no Jornal *Fundamentos: ...”a grande tarefa de limpar a nossa cultura” (...)* “varrendo tudo que ela tem de negativo e derrotista, desmoralizado e decadente”. (MORAES, 1994, p.154).

Os métodos coercitivos que buscavam consolidar o realismo socialista não ficaram aquém da radicalização, qualquer pequena hostilidade que fosse notada nos textos escritos era criticada duramente e um pequeno equívoco seria combatido com censura. (MORAES, 1994, p.159). Assim Diógenes de Arruda, o Jdanov brasileiro, pediu que Jorge Amado alterasse algum de seus personagens, e tentou conservar inéditos alguns manuscritos de Graciliano

Ramos (Paulo Cavalcanti *apud* Denis de Moraes, 1994, p. 159). Mostrando que o partidarismo tomou conta, as edições eram realizadas pelos dirigentes e alguns romances foram impedidos de serem publicados por anos, devido aos diversos “deslizes” cometidos e que necessitavam de ajuste. Foi o caso de *A hora próxima* de Alina Paim que foi enviado para revisão em 1952 e só teve o aval para publicação em 1955. Nesse período até algumas obras de escritores filiados, que já haviam sido publicadas foram submetidas à análise dos dirigentes. Isso aconteceu com o romance de Graciliano Ramos *Vidas Secas* publicado em 1938 e revisado anos depois pelos moldes do realismo socialista. Outros romances do escritor, também publicados anteriormente à voga do jdanovismo no Brasil, receberam críticas duras em função da nova orientação partidária a respeito da arte.

Segundo essas críticas os romances do grande escritor alagoano não se enquadravam nos moldes do realismo socialista, não serviam ao proletariado. Suas personagens não eram exemplos de esperança, determinação que incitasse o leitor a luta comunista, muito pelo contrário, todas elas tinham um pessimismo profundo. Havia excesso de subjetivismo que impedia o autor de fazer uma análise social. Outro erro do autor foi não ter feito de Fabiano um herói proletariado, pois ele tinha medo de qualquer representante do governo, enquanto um verdadeiro homem do povo teria enfrentado qualquer autoridade. (MORAES, 1994, p.209). Graciliano jamais aceitou tais imposições de uma doutrina partidária e manifestou claramente suas opiniões negativas a respeito do realismo socialista.

Em um trecho de seu livro *A Viagem* (1954) biografia da época em que visitou a URSS, quando perguntado qual de suas obras deveriam ser traduzidas em Russo, responde: “Nem sei Kalugin. Talvez nenhum. Vocês é que devem examinar isso. E expliquei a minha divergência com o pessoal daí “(*A viagem*, p.47). Jamais quis ser porta-voz ou consciência crítica da classe operária, tanto é que nenhum de seus personagens tem ânimo revolucionário. Tinha horror à posição sectária assumida por alguns escritores de esquerda da época, pois era consciente de que os escritores engajados não podiam atingir as massas. Tal pretensão esbarrava em condições sociais e políticas, além do risco de simplificar a obra para facilitar o acesso a sua “mensagem”.

Ainda em uma entrevista a Heráclito Sales, quando perguntado qual objeção faz ao realismo socialista responde: Esse troço não é literatura. A gente vai lendo aos trancos e barrancos as coisas que vêm da união soviética, muito bem. De repente, o narrador diz: “O camarada Stálin... Ora, porra! Isto no meio de um romance?! E quando é perguntado sobre se

haveria um modo de “purificar o estilo do realismo socialista” responde: Não tem sentido. A literatura é revolucionária em essência, e não pelo estilo do panfleto (MORAES, ANO, p.264). Tais declarações tornam explícito que não vê os romances socialistas como literatura, mas como mero veículo de propaganda. Além disso, considera que há uma força revolucionária intrínseca à literatura, que não necessita de atrelamento ideológico.

Mas não é porque se negava a escrever seguindo as diretrizes do realismo socialista que ele não via uma deficiência da literatura brasileira em retratar as questões materiais, como se esse fosse um tema muito vulgar ou impróprio. Afinal as questões materiais em uma sociedade capitalista é o que movem as relações sociais. Essa visão da literatura pode ser confirmada, por exemplo, por seu romance *São Bernardo* (1934), no qual Paulo Honório proprietário de terras só se casa com Madalena para conseguir um herdeiro, sendo um ótimo exemplo de como as relações materiais moldam a vida social.

Apesar de ser contrário ao realismo socialista, seus romances não deixam de mostrar suas críticas aos valores burgueses, fazendo de Graciliano Ramos um dos maiores escritores de seu tempo. Com sutileza e dominação das técnicas literárias, ele conseguiu reunir prática política engajada e a prática artística sem rebaixamento artístico.

4. GRACILIANO RAMOS

Quando se pensa nos grandes escritores brasileiros não se pode esquecer um nome, Graciliano Ramos. Ainda que tenha iniciado sua jornada de escritor muito tarde com quarenta e poucos anos e morrendo aos sessenta e um, deixou uma obra repleta de significados para entender o Brasil entre os anos 1930 e 1950 e que também tem força para contribuir para um debate atualizado sobre o país.

Mas afinal o que torna Graciliano Ramos tão representativo dentro da literatura brasileira? Seu estilo, sua visão de mundo crítica, sua opinião sobre as diretrizes do realismo socialista e tantos outros aspectos que fazem dele um dos maiores escritores brasileiros.

Seus romances são publicados durante a década de 30, e como já foi visto, esse foi um período de detecção, identificação dos problemas do subdesenvolvimento como a desigualdade social, pobreza, miséria e fome. Tais livros são representantes do que a historiografia chamou de “romance social de 30” ou do “Nordeste”, que se vale de certa problemática regional principalmente nordestina.

Porém é necessário fazer uma distinção entre o regionalismo adotado por Graciliano e por outros escritores. Como já foi visto, ele se encontra na categoria de “regionalismo problemático”, pois não faz uso do regionalismo pitoresco, mas trata dos temas regionais com perspectivas críticas, que problematizam as condições de vida dos sertanejos.

Ele não se vale de situações comuns nos romances regionalistas como as cheias, queimadas, romances de caboclos e tantas outras que foram exploradas exaustivamente por alguns escritores nordestinos. (CANDIDO, 1992). Mostrando assim que o regionalismo não precisa necessariamente se ater à exploração de exotismos sem importância, pois pode assumir uma face crítica, portanto não pode ser visto como uma camisa de força que obrigue o escritor a tratar somente de determinados temas comuns à essa região.

A obra de Graciliano Ramos não nega a matéria regional, não há como passar por cima dela, mas o foco de seus romances não são as questões do nordeste, são as questões humanas, que transcendem a fronteira brasileira, sendo universais. Ao problematizar a experiência humana como só os grandes escritores podem fazer, ele faz com esta não se limite às situações da região, às especificidades do nordeste.

Para Bosi, que estudou as tendências dos romances de 30, Graciliano Ramos esta inserido no grupo de romances de “tensão crítica”, que são aqueles em que o herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente. Exemplos, obras maduras de José Lins do Rego (*Usina, Fogo morto*) e todo Graciliano Ramos (BOSI, 1994, p. 392).

Mas do que isso a obra desse escritor é o ponto máximo da nossa literatura quanto à formulação do “regionalismo problemático”, ele foi capaz de dar complexidade as questões da região e a suas personagens como poucos conseguiram.

Uma questão que se destaca no modo consequente de tratar da pobreza, da carência extrema no Nordeste por Graciliano Ramos é a das dificuldades imensas de comunicação entre os personagens. Ao contrário dos romances do período passado, em seus romances não há distanciamento entre a fala empolada do narrador e a fala “errada”, com expressões regionais dos pobres, dos sertanejos. É o caso do romance *Vidas secas* (1938), que será visto mais detidamente, tal questão é aparente ao analisar o romance que tem como tema o drama de uma família nordestina que:

(...) se entende por meio de gestos, interjeições guturais, muxoxos, resmungos. Comunica-se muito pouco. A incapacidade de se comunicar, por excessiva humildade e carência de instrução, atrai desgraças novas. (PÓLVORA, 1972, p.133)

No entanto, como também veremos, o drama da imensa dificuldade de comunicação não impede de mostrar a complexidade daquelas pessoas, que não são seres rudimentares porque pobres.

Para Wander Miranda (2004) Graciliano Ramos se destaca dentre os romancistas da década de 30, pois é ele “o que mais avança no sentido de desmontar as estruturas de dominação literária, cultural e política, ao mesmo tempo que confere a seus textos um valor artístico efetivamente inovador”. (MIRANDA, 2004, p.13)

Um escritor como ele era dotado de um estilo preciso, marcado não só pelo modo como organiza as palavras, mas pelo seu ponto de vista sobre as personagens e situações, sem deformá-las. (MARTINS, 1978, p.34)

Quanto a escrita, ela é simples, só é dito o essencial, não havendo descrições das paisagens e muito menos frases feitas (CARPEAUX, 1978, p.25). O silêncio parece significar e representar todas as palavras que poderiam estar escritas, mas que se existissem talvez diminuíssem o valor de sua obra. Segundo Otto Maria Carpeaux ele seria capaz de “eliminar o próprio mundo” (1978, p.25) tal era sua obsessão pelo pouco, indispensável.

Esse propósito de dominar um modo de expressão o mais “seco” possível é uma de suas marcas na literatura brasileira, e revela um tratamento consequente das questões humanas e sociais. Estas são privilegiadas e não há descrição minuciosa de paisagens ou outra coisa sem vínculo efetivo com o humano. Como já ficou dito e será posteriormente tratado de modo mais detido, a densidade psicológica de suas personagens está em primeiro plano.

Por ter consciência de que literatura não se reduz à veiculação de mensagens políticas ou outras, Graciliano, embora filiado ao comunismo, denunciando as diferenças sociais, expondo suas críticas aos valores burgueses (CANDIDO, 1992, p.66), em nenhum momento faz propaganda, panfleto, apologia ideológica. Mostrando que, de forma sutil, porém eficaz, o escritor pode exprimir o seu engajamento político, sem desvalorizar os mecanismos preciosos que fazem da literatura arte. Wander Miranda vê nele uma característica difícil de encontrar em um período de engajamento político, que é “tornar efetiva, talvez como nenhum outro escritor entre nós, a possibilidade de uma prática política no texto artístico” (MIRANDA, 2004, pp.10-11). Isso somado a forma humana, empenhada e verdadeira de tratar as questões do homem fazem do autor de *Vidas Secas* um dos maiores nomes da literatura brasileira.

Ao tratar das questões da humanidade, como a alienação e a solidão, ele buscou retratá-las e problematizá-las. E talvez por isso tenha procurado situações, dúvidas, desejos que talvez lhe tenham ocorrido ao longo da vida, proporcionando a suas criações muito da sua vivência e também do que os homens representam para ele. Isso se torna uma questão recorrente para entender os mecanismos de expressão artística que utiliza. Seus textos estão repletos da mistura de experiência e imaginação, o que lhes confere uma realidade somente possível porque foi vivenciada. Como é o caso de *Vidas Secas* (1938) a família do próprio escritor também fugiu da seca, assim como a família de Fabiano, em busca de um lugar melhor para viver, óbvio que em outras condições sociais e econômicas. (MIRANDA, 2004) O próprio Ramos tinha consciência de exprimir em seus textos suas memórias, como se pode ver na entrevista publicada pela Revista do Globo em 1948:

Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas condições, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano. (*Apud* SENNA, 1978, p.55).

Tanto é que em *Infância* (1945), no qual há mais situações autobiográficas que fictícias, há algumas passagens que já haviam aparecido em outros livros, como o diálogo do narrador (que no caso é Graciliano) com a mãe sobre a palavra “*Inferno*”, situação que se

assemelha com a conversa de sinha Vitória e o menino mais velho em *Vidas Secas* (1938). Podemos ver isso nos trechos a seguir, respectivamente de *Infância* e de *Vidas Secas* (1938):

Súbito ouvi uma palavra doméstica e veio-me a idéia de procurar a significação exata dela”. Tratava-se do inferno. (...) O inferno era um nomefeio, que não devíamos pronunciar. Mas não era apenas isso. Exprimia um lugarruim, para onde as pessoas mal-educadas mandavam outras, em discussões.(...)Por que não contava o negócio direitinho? Instada, condescendeu. Afirmou que aquela terra era diferente das outras.

(...)— A senhora esteve lá?

Desprezou a interrogação inconveniente e prosseguiu com energia.

— Eu queria saber se a senhora tinha estado lá. Tão tinha estado, mas as coisas se passavam daquela forma e não podiam passar-se de forma diversa. Os padres ensinavam que era assim.

— Os padres estiveram lá?

A pergunta não significava desconfiança na autoridade. Eu nem pensava nisso. Desejava que me explicassem a região de hábitos curiosos. Não me satisfaziam as fogueiras, as tachas de breu, vítimas e demônios. Necessitava por menores. Minha mãe estragada a narração com uma incongruência. Assegurara que os diabos se davam bem na chama e na brasa. Desconhecia, porém, a resistência das almas supliciadas. Dissera que elas suportariam padecimentos eternos.

— “Os padres estiveram lá”? Tornei a perguntar.

(...) Minha mãe irritou-se, achou-me leviano e estúpido. Não tinham estado, claro que não tinham estado, mas eram pessoas instruídas, aprendiam tudo no seminário, nos livros. (...) A resposta de minha mãe desiludiu-me, embaralhou-me as idéias. E pratiquei um ato de rebeldia:

— Não há nada disso.

Minha mãe esteve algum tempo analisando-me, de boca aberta, assombrada. E eu, numa indignação por se haverem dissipado as tachas de breu, os demônios, o prestígio de Padre João Inácio, repeti:

— Não há não. É conversa.

Minha mãe curvou-se, descalçou-se e aplicou-me várias chineladas. Não me convenci. Conservei-me dócil, tentando acomodar-me às esquisitices alheias. Mas algumas vezes fui sincero, idiotamente. E vieram-me chineladas e outros castigos oportunos. (*Infância*, 1945, p. 77-81)

Conversa parecida ocorre da seguinte forma em *Vidas Secas*, no capítulo “O menino mais velho”.

Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de sinha Terta, pediu informações. (...) sinha Vitória distraída, aludiu a um certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição encolheu os ombros.

(...) — Como é?

sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras

— A senhora viu?

Aí sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote. O menino saiu indignado com a injustiça (...) (*Vidas Secas*, 1978, p.57-58)

Note-se que a situação e o final são os mesmos: tanto o menino mais velho quanto o eu autobiográfico levam castigos físicos e ficam sem saber o significado de inferno. Ou seja, a ficção e a vida se misturam.

Uma questão que foi criticada pelos dirigentes do realismo socialista foi o pessimismo das personagens gracilianas, que as impedia de acreditar na mudança. As personagens de seus

romances sempre têm uma visão muito negativa de si mesmas, são seres esmagados pela dureza da vida, sem perspectivas de melhoria.

Alguns críticos, como por exemplo, Wilson Martins (1978) erroneamente defende que em *Vidas Secas* (1938) existe um pouco de otimismo, visto que no último capítulo a família sonha com uma vida melhor. Para ele o pessimismo é um aspecto moral da personalidade de Graça que não se veicula necessariamente a sua posição política. Ele acredita que o escritor não quis ressaltar a necessidade de mudanças na sociedade, mas sim que o homem precisa modificar sua conduta, sua moral. Veremos em posterior análise de *Vidas Secas* (1938) que esse otimismo observado pelo crítico não encontra chances concretas de se realizar. E que essa visão sobre moral não aborda a visão de Graciliano sobre a vida e os homens.

Talvez esse pessimismo seja uma característica do próprio autor, pois, como observou Antonio Candido (1992, p.61), Graciliano nutria grande rejeição pelos valores da sociedade, o que aparece com força em alguns de seus textos:

É um negador pertinaz dos valores da sociedade e das normas decorrentes. Em Caetés como convite à hipocrisia (...) Em São Bernardo, são a pauta dos medíocres, que o homem enérgico esfrangalha para poder construir vida autêntica. Em Angústia, são o obstáculo que cerceia o fraco e permite a acomodação vitoriosa do medíocre. Em *Vidas Secas*, constituem o aparelho de opressão do pobre. (CANDIDO, 1992, p.61)

O ódio pelos valores burgueses se relaciona com a posição política assumida por Graciliano Ramos. Para Antonio Candido (1992, p.65) os seus romances são pessimistas porque existe uma indignação do autor com a sociedade que insiste em se organizar de forma contrária aos ideais de igualdade em que acredita. Quando os dirigentes criticaram de forma superficial a obra de Graciliano, se preocuparam em observar questões que estivessem em primeiro plano e que fossem mais fáceis de serem vistas pelas massas. Porém nos romances de nosso autor o tratamento muito crítico das injustiças sociais não desmerece a psicologia dos personagens, o que não os reduz aos modelos ideológicos do realismo socialista. Até porque o que interessava ao realismo socialista era o tratamento de temas, que estivessem sobrepostos a qualquer outro aspecto da produção literária – por isso, nessa perspectiva, pode-se falar em romance como propaganda ou panfleto, pois neles a mensagem é o que interessa.

Na verdade, a complexidade das questões sociais na obra do autor de *Angústia* vai muito além do que a mera classificação de pessimista pode fazer crer.

Em *São Bernardo* (1934) podemos observar alguns aspectos já ditos sobre Graciliano Ramos. É um romance feito com escrita simples, direta que quase não tem descrição de paisagem sem que essa esteja ligada efetivamente a algum personagem. É um “romance forte

com estrutura psicológica e literária” (CANDIDO, 1992, p.29), ou seja, em primeiro plano esta a complexidade humana, a densidade psicológica.

Nesse romance podemos observar a intenção do autor em apontar alguns aspectos do capitalismo que refletiram na personalidade Paulo Honório. “Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.” (p.190)

Porém como observou Wilson Martins (1978) o foco de São Bernardo não é esse, as condições sociais e econômicas que o circundam é o que o move, mas o romance não depende delas para ser o que é.

O aspecto mais nítido de Paulo Honório e que estende até o seu relacionamento com a esposa, é essa vontade de dominar, de ser possuidor. A sua relação com Madalena apresenta é incompatibilidade devido às formas antagônicas de verem o mundo. Madalena “a mulher humanitária, mãos abertas” não entende a vida sobre essa óptica de possuído/possuidor. Porém na personalidade de Paulo Honório os mecanismos capitalistas são tão fortes que pelo medo da concorrência, por temer perdê-la para alguém, ele desenvolve ciúme doentio. E a esposa não consegue aguentar essa situação de ciúmes e então se mata. (CANDIDO, 1992). Hélio Pólvora (1978) descreve uma série de características que talvez tenham sido o motivo dos ciúmes de Paulo Honório: “É injustiça social, integrada em Paulo Honório por seu inconsciente coletivo, a falta de solidariedade humana, a brutalidade de sua conduta” (1978, p.127).

Ele sai vitorioso, pois agora ninguém mais teria Madalena, porém encontra-se com a dolorosa solidão da qual ele tentou fugir e que sente mais ainda com a morte de Madalena sua única possibilidade de retirar-se da condição de solitário (COELHO, 1978). ”É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo. Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu Filho. Que miséria! Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo.” (São Bernardo p.191)

Percebe que de nada adiantou seus esforços durante a vida toda, pois nada do que possuía, terras, empregados, nenhum bem material traria Madalena de volta, ele havia levado a morte a única esperança de se encontrar afetivamente:

Sou um homem arrasado (...). Nada disso me traria satisfação (...). Quanto as vantagens restantes – casas, terras, móveis, semoventes, consideração de políticos, etc. - é preciso convir em que tudo está fora de mim. Julgo que me desnorteei numa errada (...). Estraguei minha vida estupidamente (...). Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e propósitos esbarraram com a minha brutalidade e meu egoísmo. (São Bernardo, p.189-190)

A abordagem humana que Graciliano Ramos faz da vida, da realidade brasileira, revela não só sua posição política, que se opõe a um mundo no qual o mais forte prevalece, mas também a força da literatura para apontar as questões sociais sem se submeter a modelos ideológicos. A técnica literária dominada por ele fez com que não precisasse realizar uma denúncia aberta para alcançar seus objetivos, podendo se valer da denúncia sutil que é mais verdadeira. É dessa forma que ele desvenda os pensamentos, as angústias, a vida do retirante que mal sabe falar, do fazendeiro que pela sua sede de propriedade se depara com a solidão, e das mais diversas personagens com as quais representa parte da sociedade brasileira nas décadas de 30 e 40.

Além de não seguir os modelos ideológicos, Graciliano foi um homem de personalidade forte, corajoso, que em diversas entrevistas e episódios não teve medo de expor suas críticas e desprezo pelas vertentes do realismo socialista. Já em 1935, e antes mesmo da voga do realismo socialista no PCB, e de sua filiação, ele criticou o romance de Jorge Amado, “Suor”, o caracterizando como panfletário. Evidenciando que não importava se era ou não uma linha oficial assumida pelo PCB, ele jamais iria concordar com a submissão da arte, o rebaixamento estético, a diminuição da literatura a panfleto. Em uma carta enviada por ele para o crítico Oscar Mendes, no mesmo ano, ele escreve: “Acho que transformar a literatura em cartaz, em instrumento de propaganda política, é horrível. Li umas novelas russas e, francamente não gostei.” (MORAES, 1992, p.263).

Graça sabia que o escritor nunca estaria fora dos acontecimentos de seu tempo, afinal antes de tudo o escritor é um indivíduo inserido na sociedade, e cria sua obra a partir de sua experiência no mundo em que vive: “Não há arte fora da vida, não acredito em romance estratosférico. O escritor esta dentro de tudo que se passa, e se ele está assim, como poderia esquivar-se das influencias?” (*apud* MORAES, 1994, p.206). Mas tinha lucidez o bastante para entender que tal constatação não o obrigava a alinhamentos ideológicos em arte.

Até mesmo seu filho, Ricardo Ramos sentia empatia pelo realismo socialista e tentou convencer o pai que de que talvez fosse um método novo que pudesse dar certo, mas o pai respondia: “Você é um imbecil, um idiota, um burro”. Na mesma fala que Ricardo conta isso ainda diz:

(...) – Claro que isso [a forma como achava desprezível quem aderira ao realismo socialista] irritava os outros, pois ele não escondia a divergência. Você não encontra na obra dele uma linha sequer que possa imaginar um herói positivo, o partido conduzido as massas como solução final, que era a receita do realismo socialista. Para invalidar as teses de Zdanov, basta consultar a obra dele, que se confronta com

as de outros escritores comunistas, pobres de ficção, apenas obras de crítica. (*apud* Moraes, 1992, p.264)

E não observamos mesmo em nenhum de seus romances um apelo às ideias comunistas, um herói positivo. Muito pelo contrário são personagens pessimistas ou esmagados pela dureza da vida, sem perspectiva de vida. Realidade de muitos homens no Brasil da primeira metade do século passado, onde a fome, o analfabetismo, a pobreza eram enormes.

4 VIDAS SECAS

O romance *Vidas secas* (1938) retrata a vida de uma família de retirantes composta por um casal – Fabiano e sinha Vitória – e seus dois filhos – menino mais velho e menino mais novo – e por uma cadela de nome Baleia. O livro começa com a chegada da família a uma fazenda, e o início explicita que se trata de uma família fugida da seca, nos trechos seguintes: “A seca parecia-lhe como um fato necessário” (p.10) e por “a fome apertara demais os retirantes” (*Vidas Secas*, 1978, p.11).

Vidas Secas (1938) tem uma organização bem peculiar, alguns o vêem como uma reunião de contos que, juntos, formam um livro que recebe o nome de romance. Para Rubem Braga ele é um “romance desmontável” (*apud* Luís Bueno, 2006, p.648), no qual cada capítulo tem vida própria, e pode ser lido separado ou aleatoriamente. Então porque *Vidas Secas* (1938) é classificado como romance?

Porque embora possa parecer facilmente a um leitor que os capítulos foram ordenados ao acaso, eles formam, ao contrário, um todo coerente e dão conta da trajetória de uma família sertaneja em sua dura luta pela sobrevivência. Segundo a interpretação de Luís Bueno (2006) o romance pode ser dividido em duas partes, no qual o capítulo “Inverno” está no meio dividindo o romance. Assim, de um lado ficam seis capítulos e do outro lado também, esses capítulos formam pares que apresentam algumas relações. A relação mais explícita é do último, com o primeiro capítulo, respectivamente “Mudança” e “Fuga”. Enquanto um é a saída da família da condição de retirante, com o fim da seca, com a instalação na fazenda, o outro é, em certa medida, seu oposto com saída da família da fazenda para voltar a condição de retirante, fugindo da seca, agora com um diferencial: buscam encontrar a cidade. E assim Bueno (2006) vai pareando os capítulos, expondo as relações entre eles que mostram como a organização do romance não se dá ao acaso. Já para Antonio Candido (1992) trata-se de ver como os capítulos são “solidários”, para utilizar expressão do crítico, que só adquirem um sentido mais pleno e concreto quando reunidos em um romance. Ele também percebe que essa forma de organização não é aleatória, mas quer exprimir exatamente como a família de Fabiano se vê no mundo, “seu mundo interior”, no qual o que vigora “são os mecanismos da associação e da participação”; daí a “estrutura de pequenos quadros justapostos” do livro, onde a vida e os fatos “se organizam em unidade bastante livre” (CANDIDO, 1992, p.45)

Embora *Vidas Secas* (1938) trate da vida de retirantes fugidos da seca, não tem como tema central esse fenômeno natural, a família de Fabiano vive quase todo o livro em época de

relativa fartura (BUENO, 2006). Evidenciando mais uma característica comum na obra desse escritor que sempre preferiu tratar das questões humanas. Embora isso não signifique que a seca e principalmente as consequências humanas de sua existência fiquem de lado no romance. Ao longo do livro, sobretudo no primeiro e no último capítulo, vemos a preocupação de sinha Vitória e Fabiano com a seca, pois ela “... chegaria naturalmente. Sempre tinha sido assim” (Vidas secas, 1978, p.25).

A vida da família de Fabiano é dirigida pela natureza. Quando está em período de seca eles ficam famintos, desesperados, procurando um pouso que lhe ofereça o mínimo para a sobrevivência. No inverno eles se tornam seres mais alegres, alimentam-se e se despreocupam com a seca. Por isso Fabiano e sua família vivem em função da natureza, assim como qualquer outra categoria de ser vivo, como plantas, animais que são comandados pelos ciclos naturais da vida. Entretanto, a situação deles não é causa somente da natureza, mas especialmente do meio político-econômico e da forma como foi organizada a estrutura fundária, e o trabalho no campo nas décadas de 30 e 40 no Brasil. A relação desses personagens com a natureza vai além, há uma identificação desses seres humanos com os animais. Fabiano a todo o momento se compara com os animais. No trecho a seguir é evidente a animalização de Fabiano:

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

- Voce é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

(...)

- Um bicho, Fabiano. (Vidas Secas, 1978, p.20-21)

Em contrapartida a certo embrutecimento da família, explícita nessa passagem em que Fabiano se vê como um bicho verifica-se a humanização da cadela Baleia em vários momentos. A forma como esta trata os filhos de sinha Vitória, seu sonho com o paraíso repleto de préas antes de morrer e o modo como se expressa parece muito mais humano que as ações das personagens realmente humanas. No exemplo a seguir baleia faz carinho em Fabiano e vice-versa: “Deu estalos com os dedos. A cachorra Baleia, aos saltos, veio lambê-lhe as mãos grossas e cabeludas. Fabiano recebeu a carícia, enterneceu-se” (p.21). Ou o segundo caso: “Depois de alguns minutos voltou desanimada, triste, o rabo murcho. Fabiano consolou-a, afagou-a.” (p.22).

Quanto a família de retirantes, estes estão tão amargurados pela seca, que durante a viagem Fabiano tem “o coração grosso” (p.9), no dizer do narrador, e pensa em matar ou abandonar o filho:

O pirralho não se mexeu e Fabiano desejou matá-lo
(...)

Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado (...). Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. Entregou a espingarda para sinha Vitória, pôs o filho no cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos, como cambitos. (*Vidas Secas*, 1978, p.10)

Mas ele não abandona ou mata o filho, pois ainda que esteja tão embrutecido, é humano, tem piedade e sentimentos humanos, é um ser complexo, que não pode ser meramente rebaixado devido a suas condições de vida.

A linguagem característica dos romances de Graciliano Ramos, ”seca”, sem rebuscamentos encontra espaço temático para se solidificar em *Vidas Secas* (1938). Já que a família de Fabiano e sinha Vitória não sabe se comunicar, não conhecem as palavras, vivem em uma situação de excassez, assim como a forma de escrita do escritor. E isso é tão nítido que até mesmo os filhos de deles, “o menino mais velho” e “o menino mais novo” não têm nome e são descritos de forma muito sumária, como veremos mais adiante.

As crianças não têm identidade, não vão a escola, elas vivem, assim como os animais, subdivididos em categorias segundo suas características naturais referidos apenas pela ordem de nascimento. Essa anulação e falta de identidade é tão aparente que ao descrever as crianças só se tem relato dos membros inferiores como braços, pernas e unhas que são traços físicos comuns, que não individualizam ou diferenciam as pessoas. São apenas braços, pernas e ossos ambulantes no meio do sertão.

No capítulo “O menino mais novo”, percebe-se que a única identificação das crianças é com os pais. Claro que é algo comum as crianças quererem imitar os pais, terem por influência diretas suas ações. Porém os dois meninos retirantes não têm outro modelo que não sejam os pais, Fabiano e sinha Vitória. Afinal não vão à escola, não têm amigos ou parentes. Portanto o horizonte daquelas crianças não vai além do modo de vida e comportamento de seus pais. O trecho abaixo retirado do romance mostra claramente como a influência dos pais era forte na vida dos meninos. Nele Fabiano monta uma égua brava e ao receber um trote cai em pé.

Ficou assim uma eternidade, cheio de alegria e medo, até que a égua voltou e começou a pular furiosamente no pátio, como se tivesse o diabo no corpo. De repente, a cilha rebentou e houve um desmoronamento. O pequeno deu um grito, ia tombar da porteira. Mas sossegou logo. Fabiano tinha caído em pé e recolhia-se

banzeiro e cambaio, os arreios no braço. Os estribos, soltos na carreira desesperada, batiam um no outro, as rosetas das esporas tiniam. (Vidas Secas, 1978, p.51)

O menino mais novo observa o trabalho de Fabiano como vaqueiro e deseja ser como ele. Para mostrar a si mesmo, a Baleia e a seu irmão mais velho, que tem capacidade de ser como o pai, ele monta um bodezinho. Mas não tem sucesso e cai do animal, o irmão ri dele. Mesmo assim, o menino ainda quer ser vaqueiro como o pai:

E precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano, matar cabras a mão de pilão, trazer uma faca de ponta à cintura. Ia crescer, espichar-se numa cama de varas, fumar cigarros de palha, calçar sapatos de couro cru. Subiu a ladeira, chegou-se a casa devagar, entortando as pernas, banzeiro. Quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando. Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na catinga como pé-de-vento, levantando poeira. Ao regressar, apear-se-ia num pulo e andaria no pátio assim torto, de perneiras, gibão, guarda-peito e chapéu de couro com barbicacho. O menino mais velho e Baleia ficariam admirados. (Vidas Secas, 1978, p.56)

Há outro capítulo que focaliza o outro menino, cujo título é “O menino mais velho”. A alegria do “menino mais velho” em descobrir uma palavra nova é reprimida pela mãe que, ao invés de explicar a criança o significado da palavra, prefere bater nele como forma de abafar sua curiosidade. Mas para a criança não é só a descoberta de uma nova palavra que o encanta, mas perceber que as poucas descrições negativas sobre essa palavra o fizeram identificar o local, o situação em que vive como o próprio inferno. A euforia da identificação, misturada a percepção de viver em local tão miserável e amargo, mas também complexo porque relaciona a sua vida com o significado de inferno e mesmo assim fica feliz por encontrar uma palavra nova:

Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se. Agora tinha tido a idéia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso. (Vidas Secas, 1978, p.62)

Essa pobreza de vocabulário, dificuldade comunicação é consequência da alienação e solidão desses seres humanos. E para dar a eles densidade psicológica foi necessário esforços por parte do escritor, já que escrever diálogos de pessoas que são escolarizadas é muito mais fácil do que de personagens que querem se comunicar, mas não sabem como dar nome a seus próprios sentimentos. Fabiano quer imitar o falar eloquente de Seu Tomás da Bolandeira, tem vontade de aprender – “Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convecia-se de que melhorava” (p.24). Não foi uma escolha sua ser

ignorante, não escolarizado, mas uma determinação que lhe foi imposta pela sociedade excludente e miserável que é a brasileira. No segundo capítulo *Fabiano* reflete sobre isso:

*Fabiano dava se bem com a ignorancia. Tinha direito de saber? Tinha? Não tinha.
- Esta aí.
Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria
satisfeito (Vidas Secas, 1978, p.23)*

Para dar voz a personagens com tão poucos recursos expressivos, o autor se utilizou do discurso indireto livre, do discurso direto e do discurso indireto. Porém dentro do romance cada um dos discursos sofre nuances necessárias devido ao nível de dificuldade que é explicitar pensamentos e falas compatíveis com a realidade de pessoas que pouco falam. A visão do narrador logo se torna a central, pois precisa elucidar os pensamentos dos personagens. É como se fosse um narrador mediador, pois incorpora as falas dos personagens e media seus pensamentos de acordo com as situações. Essa mistura de pensamentos e falas está em todo o livro. Parece que há um narrador que descreve as situações de dentro com uso de verbos na 3ª pessoa do singular e que em outros momentos narra os acontecimentos como se estivesse distante, como se observasse a situação. (BUENO, 2006).

Essa forma narrativa proporcionou *soldar no mesmo fluxo o mundo interior do mundo exterior* (CANDIDO, 1992, p.46) No trecho do capítulo “Cadeia”, no qual Fabiano vai a cidade comprar alguns mantimentos para casa e um tecido para o vestido de sinha Vitória, ele entra na bodega de seu Inácio e para dar voz aos pensamentos o narrador se utiliza das misturas dos discursos direto, indireto e indireto livre.

Fabiano percorreu as lojas, escolhendo o pano, regateando um tostão em côvado, receoso de ser enganado. Andava irresoluto, uma longa desconfiança dava-lhe gestos obliquos
(...)

Porque sera que seu Inácio botava agua em tudo? Perguntou mentalmente. Animou-se interrogou o bodegueiro:
- Por que é que vossemecê bota agua em tudo? (Vidas Secas, 1978, p.28-29)

O texto de *Vidas Secas* (1938) ainda apresenta marcas de oralidade, como estivésemos diante de um narrador que tem como recurso contar oralmente uma história. O uso de expressões regionais, palavras do falar nordestino e variação linguística estão presentes em todo o romance. O autor não as substituiu sob pena de mutilar a realidade nordestina, distorcendo-a. Podemos citar alguns exemplos em diferentes capítulos para mostrar que as marcas estão em todo o livro. No capítulo “sinha Vitória” temos o uso de uma expressão nordestina

sinônimo de irritar: “ Só faltava a cama. Que era o que **aperreava** sinha Vitória” (grifo do autor) (p.47) . Em outras palavras, ela estava irritada porque não tinha a cama. No capítulo “O menino mais velho”, o uso de um termo informal na frase: “**Bota** o pé aqui.” (p.57), o que evidencia mais uma marca de oralidade em *Vidas secas* (1938).

Outro aspecto que não é exclusivo desse romance, está em outros livros do autor, é a relação da paisagem com os personagens. Em *Vidas secas* (1938) somos induzidos a pensar que se trata do Nordeste, porque em nenhum momento no livro há descrição pitoresca da paisagem nordestina. Quando a paisagem aparece no romance ela está acompanhada de alguma ação ou algum pensamento do personagem e não somente descrever o cenário sem nenhum objetivo.

Como já foi dito anteriormente a condição da Família não é só consequência da seca natural, mas da estrutura econômica, social e política do Brasil. A submissão dessas personagens, sem nenhuma perspectiva de intervenção para modificar a situação, é extrema. Fabiano é submisso à seca, ao patrão, ao soldado amarelo e se conforma com isso. Ele pode até pensar na desigualdade que existe entre essas relações, mas não leva nenhum desses pensamentos à ação. Os momentos de submissão desse personagem no capítulo “Contas” e no capítulo “Soldado amarelo” são claros. No primeiro Fabiano desconfia da quantia que estava recebendo do patrão, pois era muito abaixo dos cálculos de sinha Vitória. O patrão diz que é devido aos juros que cobra pelo uso da terra. Fabiano não se conforma:

Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca receber a alforria! (*Vidas Secas*, 1978, p.99).

E o patrão pede para ele ir trabalhar em outra fazenda, ele então com medo de perder o emprego abaixa a cabeça:

Ai Fabiano baixou pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra a toa, pedia desculpas. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia seu lugar. Um cabra. Ia lá puxar questão com gente rica? Bruto, sim senhor, mas sabia respeitar os homens. (*Vidas secas*, 1978, p.99 -100)

Merece destaque a forma como ele mesmo se coloca na situação, como se estivesse errado ao pedir explicações, pedindo até mesmo desculpa. A questão de classe também se mostra nítida nesse trecho, ele não pode ir contra os ricos. Não tem essa chance, ele conhecia o seu **lugar** (grifo do autor). O que parece é que o autor quis problematizar as relações de classe no sistema latifundiário brasileiro, mostrando que a condição desses trabalhadores era tão oprimida que eles tinham medo de qualquer reação à opressão e estão tão conformados

com o modo de vida, de trabalho que não enxergam um meio de acabar com essa submissão. Fabiano se considerava um bruto, e assim como os animais que não podem reclamar da natureza, ele em tal condição de brutalidade não pode reclamar do patrão porque esse é superior.

No mesmo capítulo é explicitada não só a relação da classe, como a extrema submissão de Fabiano, além de mostrar que ele não tinha consciência de que havia caminhos para mudar. Pois não acredita e não sabe como modificar sua condição: “Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. Tinha vindo ao mundo para amassar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão” (p.102). Como poderia esse ser um herói do proletariado, tal qual postulava o realismo socialista? Entendia, aceitava e lhe bastava essa vida. Afinal que outra vida seria possível a Fabiano? Analfabeto, sem ofício, largado a própria sorte. Afinal “*conformava-se, não pretendia mais nada*” (p.103). Não havia cenário na realidade brasileira otimista, o herói de Graciliano é a representação realista do sertanejo, retirante, pobre e esquecido pelas autoridades.

Fabiano, assim como a sua família nada tem de simples, são seres complexos como qualquer outro, têm consciência de sua existência amarga. Para melhor exemplificar isso, tomemos o capítulo “Contas”, no qual Fabiano culpa sua dificuldade de comunicação de impedir-lhe de mudar de vida e aponta a importância de ser escolarizado:

Para que um pobre da laia dele usar conversa de gente rica? sinha terta é que tinha uma ponta de língua terrível.

(...)

Se ele soubesse falar como sinha Terta, procuraria serviço em outra fazenda, haveria arranjar-se. Não sabia. (Vidas Secas, 1978, p.103)

Para ele as pessoas que sabiam se comunicar, falar, tinham maiores chances de se impor, de garantir o que era seu e de conseguir um emprego melhor. Já ele mal entendia o que as pessoas falavam, não conhecia as palavras, não sabia seus significados. E por isso achava que não seria capaz de ir contra o patrão.

A família quase não tem vida social, é alienada, excluindo a vizinha sinha Terta nada é dito sobre amigos ou parentes próximos, que tenham contato. O mais próximo que a família de Fabiano chega da vida social é no capítulo a “Festa”. Eles trocam as roupas surradas (ou no caso dos meninos, se vestem: “os meninos estreavam a calça e o paletó. Em casa sempre usavam camisinhas de riscado ou andavam nu” (p.75)) por roupas novas, que são “sofisticadas”, diferente das de uso habitual. Arrumaram-se dessa forma, pois era festa de natal na cidade e precisavam estar apresentáveis por questões de tradição religiosa, mas

também porque se fossem vestidos com as antigas roupas seriam motivo de chacota para a cidade. Embora isso não mude muito, pois as roupas novas eram pequenas e remendadas. Tanto é que Fabiano olha as pessoas da cidade e observa claramente sua inferioridade. Todos eles sentem um desconforto imenso não só com as roupas, mas com a situação. Os meninos principalmente ficam espantados e amedrontados com a situação, com a quantidade de pessoas, e curiosos para saber quais os nomes de tudo que viam.

Nesse capítulo que dá espaço ao pensamento de cada personagem sobre a cidade, a complexidade que Graciliano Ramos dá a suas personagens é aparente na forma como cada integrante da família lança sua visão de mundo, suas perguntas, desejos sobre o meio social. Evidenciando que, embora embrutecidos, às vezes se comparando a bichos, pobres, sem instrução, eles não são seres nulos, há uma essência humana que precisa ser vista, que não pode ficar na invisibilidade, na exclusão social ao qual o nordestino pobre está condenado. É dessa forma que Graciliano Ramos problematiza a questão da representação do outro, mostrando o homem com toda a sua complexidade e humanidade, dando voz às questões políticas na obra sem perder seu valor artístico.

Como já foi visto Graciliano é original na abordagem dos temas da região, no caso de *Vidas secas* (1938), além da seca, no último capítulo o autor trata do exôdo rural, movimento migratório muito comum nas cidades nordestinas do século passado e que se estende até os dias de hoje. Retirantes migram para as cidades, ou para vilarejos vizinhos em busca de trabalho ou fugindo da seca. No capítulo “Fuga” as personagens de *Vidas secas* (1938) migram fugindo do destino cruel da seca e sonham com uma vida melhor na cidade. Há portanto uma ampliação de horizonte, a família tem esperança em conseguir uma vida melhor nas cidades.

Mas será possível a pessoas sem escolarização, sem ofício, conseguirem melhores condições de vidas nas cidades brasileiras da década de 30? Em um país subdesenvolvido, onde o analfabetismo, a pobreza e a miséria eram enormes? Provalvemente não. Mesmo que chegassem a alguma cidade, a situação deles pouco mudaria, continuariam a ser pobres, sem nenhuma dignidade.

É por levar em contar essas dificuldades que tantos críticos tendem a visualizar a relação de “Fuga” e “Mudança” como se elas apontassem um movimento cíclico, no qual as personagens estariam sempre submetidas a migração, sem perspectiva de mudança. Para Candido (1992), “entre a seca e as águas, a vida do sertanejo se organiza, do berço à sepultura, a modo de retorno perpétuo” (1992, p.47). Porém essa interpretação não deve

limitar as visões sobre o romance, pois apesar do que já foi dito sobre as reais chances da família conseguir uma vida melhor, a esperança, a vontade de melhorar apontam para uma possibilidade, que embora encontre poucas formas de se tornar concreta ainda é uma possibilidade. E, portanto deve ser encarada como tal, evidenciando a incerteza da vida da família, que pode talvez nunca conseguir chegar a uma cidade.

Portanto podemos perceber que *Vidas Secas* (1938) jamais poderia ser encaixado nos moldes do realismo socialista, é um livro complexo, com personagens complexos, que não são reduzidos a meras representações alegóricas dos sertanejos oprimidos. Como somente os grandes escritores são capazes, Graça conseguiu com tão poucos recursos levantar uma série de problemas que vão deste o meio social como a exclusão social, a pobreza, a fome, analfabetismo até o meio político como o exôdo rural e o trabalho sem regulamentação. Tem um olhar crítico e humano tão forte sobre a sociedade brasileira e sobre o Nordeste que é muito mais consequente e complexa do que os moldes esquemáticos do realismo socialista.

É dessa forma que Graciliano Ramos dá um ponto final a questão da representação do outro, mostrando o homem com toda a sua complexidade e humanidade, dando voz às questões políticas na obra sem perder seu valor artístico.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A divisão do mundo entre comunistas e capitalistas não acarretou somente embates políticos ou econômicos, mas também culturais que estiveram em pauta durante quase toda a primeira metade do século passado. Mais do que isso os partidos comunistas, tentaram manipular a produção artística ao seu favor, numa tentativa de propagar com efetividade a sua ideologia a partir de mecanismos que somente a cultura é capaz de produzir.

Os artistas filiados que eram verdadeiramente comprometidos com a arte continuaram a sua produção artística sem interferências partidárias ou ideológicas, foi o caso de Graciliano Ramos. Esse escritor não cedeu as pressões ideológicas, esteve a todo o momento centrado em fazer o que sabia fazer melhor, literatura. Dono de um estilo de escrita “seco”, sem rebuscamentos, direto, de uma visão crítica capaz de apontar as mazelas do Brasil subdesenvolvido sem necessitar de apoio ideológico.

Foi um homem centrado, que não se amedrontou quando teve seus romances revisados pelos dirigentes do realismo socialista no Brasil, muito pelo contrário, não escondeu de ninguém que não apoiava a visão sectária, o rebaixamento da obra a mero veículo de propaganda partidária.

Por isso que podemos concluir que Graciliano Ramos, um dos maiores escritores brasileiros, não escreveu nenhum romance segundo os moldes do realismo socialista. Suas personagens e a matéria ficcional, com a qual criou todos os romances não estiveram atreladas as diretrizes do realismo socialista. Não há chamamento das massas a luta, heróis positivos, endeusamento de Lênin ou Stálin. Embora acreditasse na possibilidade de sociedade mais justa e igualitária, ele não precisou se filiar ao realismo socialista para deixar claro em seus romances sua visão humana, solidária e crítica da sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Júlia Monnerat, **Militância política e produção literária no Brasil (dos anos 30 aos anos 50)**: as trajetórias de Graciliano Ramos e Jorge Amado e o PCB. Niterói. UFF. 2010.p 403.
- BERTONHA, João Fábio. O fascismo e os imigrantes italianos no Brasil. In: **Coleção Historia** 40, EDIPUCS, 1º edição, Porto Alegre, 2001 446 p. Disponível em:<http://books.google.com.br/books/about/O_fascismo_e_os_imigrantes_italianos_no.html?id=oCwIwYd1t90C&redir_esc=y> Acesso em: 13 nov.2012
- BOSI, Alfredo. **Historia concisa da literatura brasileira**. Disponível em:<<http://books.google.com.br/books?id=LG944ZsniVcC&printsec=frontcover&dq=Hist%C3%B3ria+concisa+da+literatura+brasileira+alfredo+bosi&hl=pt-BR&sa=X&ei=64DIUNfSCKLf0gGAnYCABw&ved=0CDIQ6AEwAA#>>> Acesso em: 11 dez. 2012
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo. Editora Unicamp. 2006. p 648-651.
- CAMPOS, Karine. **Literatura e identidade**: o plural e o híbrido na novela o assobiador, de ondjaki. Signo. Santa Cruz do Sul, v. 37 n.62, p. 82-93, jan.-jun, 2012.<<http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/2321>> Acesso em 10 Set. 2012.
- CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: **Vários escritos**. Duas Cidades. 3ª ed. São Paulo. 1995. p 235-264.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. Ática. Vol.1. São Paulo. 1989. p 223.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão**. Ensaios sobre Graciliano Ramos. Editora 34. Rio de Janeiro. 1992. p 108.
- CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1978. p 25-33
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e Crítica Literária**. Editora Unesp. São Paulo. 2011.p 145.
- FARIA, Antônio Augusto, BARROS, Edgard Luiz de. **Getúlio Vargas e sua época**. 1984. Disponível em:<<http://books.google.com.br/books?id=iSIsAAAAYAAJ&q=GETULIO+VARGAS+E+SUA+EPOCA&dq=GETULIO+VARGAS+E+SUA+EPOCA&hl=pt-BR&sa=X&ei=WWLHUIPRPM7U2QWv-4C4DQ&ved=0CDwQ6AEwAA>>>. Acesso em: 14 de nov. 2012.
- FERNANDES, Karina pinheiro, **O povo é a arte**: as ilustrações em periódicos do PCB e o realismo socialista no Brasil. Disponível

em:<https://docs.google.com/file/d/0B8_gvWjrwU3ZdnZRa09rbTlrLVk/edit?pli=1> Acesso em: 1 nov.2012.

GRECO, Patricia Danza. Arte e Revolução na Rússia Bolchevique. **Revista Contra Cultura** Disponível

em:<<http://www.uff.br/revistacontracultura/Arte%20Revolucao%20Greco.pdf>>Acesso em: 4 Set. 2012.

HUBERMAN, Leo. **Historia da riqueza do homem**, 21º edição revista, 1986, Editora: LTC-Livros Técnicos e científicos S.A, RJ. 313 p.

KOSHIBA, Luiz. PEREIRA, Denise. **Historia do Brasil no contexto da história ocidental: Ensino médio**. Ed. Atual. 8º edição. São Paulo, 2003.p.591

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite**. 2004. Disponível em:<<http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=UKncMIcgrg4C&oi=fnd&pg=PA337&dq=Jo%C3%A3o+Luiz+Lafet%C3%A1++modernismo&ots=li97-etDEP&sig=LeZ6e08sC-xOTaSi1dwYzqTcrFw#v=onepage&q=projeto&f=false>> Acesso em 5 dez. 2012.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisitor. In: **Graciliano Ramos**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1978. p 34-44.

MELLO, Marisa. Encarceramento De Idéia s: Graciliano Ramos, Jorge Amado e o realismo socialista. In: **Livros Vermelhos: Literatura, trabalhadores e militância no Brasil**. (1945-1953). Rio De Janeiro. Bom Texto. FAPERJ. 2010.p 340.

MIGUEL, Jair. **Produtivismo ou a Arte como produção Rússia** (1919/1926). São Paulo. 2004. Disponível

em:<<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XVII/ST%20XXII/Jair%20Diniz%20Miguel.pdf>.> Acesso 21 set. 2012.

MIRANDA, Wander Melo. **Graciliano Ramos**. Publifolha. São Paulo. 2004. p 41-47.

MORAES, Dênis. **O Imaginário Vigiado: A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil** (1947-53). Rio de Janeiro. Ed. Jose Olympo. 1994.p 247 .

MORAES, Dênis. Os ventríloquos de Zdanov. In: **O Velho Graça: Uma biografia de Graciliano Ramos**.Rio de Janeiro. José Olympio. 1992. p 247-265.

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e Luta em Graciliano Ramos. In: **Graciliano Ramos**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1978. p 60-72.

PÓLVORA, Hélio. Retorno a Graciliano. In: **Graciliano Ramos**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.1978. p 123-132.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio, São Paulo. Record. 1978. p 167.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio, São Paulo. Record.65º edição.1996. p 224.

RAMOS, Graciliano. **A viagem**. 2007. Disponível em:
>http://books.google.com.br/books?ei=wvvJUKuYCaq-0QHI14CABg&hl=pt-BR&id=dylBAAAAIAAJ&dq=viagem+graciliano+ramos&q=diverg%C3%Aancia#search_anchor<. Acesso em 5 dez. 2012.

RECORD, 2012. Disponível em: <http://www.graciliano.com.br/vida_linhadotempo.html>
Acesso em 6 set.2012.

REIS, Thiago. Graciliano Ramos e Walter Benjamin: memória e esquecimento. **Horizonte Científico**. <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/4258>> Acesso em: 28 set. 2012.

SENNA, Homero. Revisão do Modernismo. In: **Graciliano Ramos**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1978. p 47-59.

STRADA, Vittorio. Problemas da cultura e da ideologia. In: **Historia do Marxismo: O Marxismo na época da terceira Mundial**. Segunda Edição. Ed. Paz e Terra. São Paulo. 1989. Volume 9. p 391