



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Izaura Vieira Mariano de Sousa

**A recepção da obra de Graciliano Ramos no Brasil e nos EUA: da crítica
inaugural nos jornais aos estudos acadêmicos**

Rio de Janeiro

2019

Izaura Vieira Mariano de Sousa

A recepção da obra de Graciliano Ramos no Brasil e nos EUA: da crítica inaugural nos jornais aos estudos acadêmicos



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R175 Sousa, Izaura Vieira Mariano de.
A recepção da obra de Graciliano Ramos no Brasil e nos EUA: da crítica inaugural nos jornais aos estudos acadêmicos / Izaura Vieira Mariano de Sousa. - 2019.
196 f. : il.

Orientador: Marcus Vinicius Nogueira Soares.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 - Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 3. Crítica literária – História - Estados Unidos – Teses. 4. Leitores – Reação crítica – Teses. 5. Jornais na literatura – Séc. XX – Teses. 6. Literatura brasileira – Estados Unidos – Teses. I. Soares, Marcus Vinicius Nogueira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Izaura Vieira Mariano de Sousa

A recepção da obra de Graciliano Ramos no Brasil e nos EUA: da crítica inaugural nos jornais aos estudos acadêmicos

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 27 de março de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares (Orientador)

Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Ana Lucia Machado de Oliveira

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Roberto José Bozzetti Navarro

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Claudete Daflon dos Santos

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Para André, Eliézer, Aparecida e Carolina: presentes de Deus na minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida, pela graça imerecida e pela realização de mais um sonho.

Ao meu marido André, pelo apoio incondicional nessa jornada e por me motivar todos os dias a ser uma pessoa melhor. Sem você não conseguiria terminar esse projeto. Te amo muito!

Aos meus queridos pais, Eliézer e Aparecida, por me ensinarem os maiores valores da vida. Vocês são meus maiores exemplos. Agradeço a Deus todos os dias por ter me dado pais tão especiais.

A minha irmã Carolina, minha companheira e amiga. É sempre bom desfrutar da sua companhia nas aventuras da vida.

Aos amigos e familiares pela torcida e carinho.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por defender o ideal da educação, apesar de todas as adversidades. A UERJ resiste, sempre!

Aos professores do Instituto de Letras da UERJ, por compartilhar o conhecimento de forma tão diligente.

Ao meu orientador, professor Marcus Vinicius, pelo acompanhamento durante os anos da especialização, mestrado e doutorado.

A Graciliano Ramos, cuja literatura nunca para de me surpreender, ensinar e transformar.

Liberdade completa ninguém desfruta; começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer.

Graciliano Ramos

RESUMO

SOUSA, Izaura Vieira Mariano de. *A recepção da obra de Graciliano Ramos no Brasil e nos EUA: da crítica inaugural nos jornais aos estudos acadêmicos*. 2019. 196 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

A literatura brasileira, no que tange à divulgação das obras e à crítica sobre as mesmas, teve uma grande parcela de desenvolvimento nos jornais. Na primeira metade do século XX, as faculdades de Letras ainda estavam se formando, logo, a veiculação de críticas literárias nos periódicos era de extrema importância para a discussão e apropriação dos textos literários. Nesse sentido, um dos objetivos dessa pesquisa é analisar a recepção crítica da obra de Graciliano Ramos à época de sua publicação, entre as décadas de 1930 e 1950, em jornais de grande circulação no Rio de Janeiro, verificando como essa recepção inaugural reverberou nos escritos acadêmicos posteriores. Outro propósito dessa tese é investigar como se deu a recepção da obra do escritor alagoano nos Estados Unidos da América, por meio da análise dos principais trabalhos críticos difundidos em solo norte-americano, também nos decênios de 1930 a 1950, assim como nos estudos vigentes da pesquisadora Darlene Sadlier, professora e diretora do Programa de Português da Indiana University, que identifica os anos da política da boa vizinhança (1933-1945) como um momento fundamental para a aproximação cultural entre Brasil e EUA. Para nosso exame, consideraremos os estudos de Samuel Putnam (1892-1950), um dos primeiros ensaístas e tradutores americanos que se dedicou à literatura do Brasil, o artigo de Ralph Dimmick (1916-2015), “The Brazilian literary generation of 1930”, de 1951, o livro de Fred P. Ellison (1922-2014), *Brazil's new novel: four northeastern masters*, de 1954, que dedica um capítulo a Graciliano, e o livro de Érico Veríssimo, *Brazilian Literature: an outline*, publicado nos EUA, em 1945. Por meio dessa pesquisa será possível ampliar os horizontes de investigação nas dimensões estética e histórica, observando a relevância do discurso crítico para a repercussão da recepção da obra do autor de *São Bernardo* dentro e fora do contexto brasileiro.

Palavras-chave: Graciliano Ramos. Recepção crítica. Jornais. Estudos acadêmicos. EUA.

ABSTRACT

SOUSA, Izaura Vieira Mariano de. *The reception of Graciliano Ramos' work in Brazil and in the USA: from the inaugural review in the newspapers to the academic studies*. 2019. 196 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Brazilian literature, regarding the dissemination of works and the criticism about them, had a great deal of development in the newspapers. In the first half of the twentieth century, the languages and literature colleges were still in formation, therefore, the circulation of literary criticism in the periodicals was extremely important to the discussion and appropriation of literary texts. Because of that, one of the objectives of this research is to analyze the critical reception of Graciliano Ramos' work at the time of its publication, between 1930 and 1950, in newspapers of great circulation in Rio de Janeiro, verifying how this inaugural reception reverberated in the later academic writings. Another purpose of this thesis is to investigate the reception of the work of the writer from Alagoas in the United States of America, by analyzing the main critical works published in North American land, also in the 1930s and 1950s, as well as in the current studies of the researcher Darlene Sadlier, professor and director of the Portuguese Program at Indiana University, who identifies the years of good neighbor policy (1933-1945) as a fundamental moment for the cultural approximation between Brazil and the United States. For our examination, we shall consider the studies of Samuel Putnam (1892-1950), one of the first American essayists and translators dedicated to Brazilian literature, Ralph Dimmick's (1916-2015) article, "The Brazilian literary generation of 1930" (1951), Fred P. Ellison's book (1922-2014), *Brazil's new novel: four northeastern masters* (1954), which dedicates a chapter to Graciliano, and Érico Veríssimo's book, *Brazilian Literature: an outline*, published in the USA, in 1945. Through this research it will be possible to broaden the horizons of investigation in the aesthetic and historical dimensions, observing the relevance of the critical discourse to the repercussion of the reception of Graciliano Ramos' work inside and outside the Brazilian context.

Keywords: Graciliano Ramos. Critical reception. Newspapers. Academic studies. USA.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	A PRESENÇA PERMANENTE DA CRÍTICA LITERÁRIA.....	19
1.1	A crítica literária nos jornais: os críticos criadores.....	26
1.2	<i>Correio da Manhã, Diário de Notícias, Diário da Noite e Jornal do Brasil.....</i>	30
1.3	Graciliano Ramos enquanto crítico literário.....	32
2	A RECEPÇÃO CRÍTICA DOS ROMANCES DE GRACILIANO RAMOS NOS JORNAIS E A SUA INFLUÊNCIA NOS ESTUDOS ACADÊMICOS.....	39
2.1	<i>Caetés.....</i>	40
2.2	<i>São Bernardo.....</i>	49
2.3	<i>Angústia.....</i>	59
2.4	<i>Vidas secas.....</i>	71
3	A RECEPÇÃO CRÍTICA DA ESCRITA MEMORIALÍSTICA DE GRACILIANO RAMOS NOS JORNAIS E A SUA INFLUÊNCIA NOS ESTUDOS ACADÊMICOS.....	91
3.1	<i>Infância.....</i>	92
3.2	<i>Memórias do Cárcere.....</i>	103
4	A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE GRACILIANO NOS EUA: A POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA E O ESTUDO DE DARLENE SADLER.....	120
5	A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE GRACILIANO NOS EUA NOS ANOS DE 1930-1950.....	132
5.1	O pioneirismo de Samuel Putnam.....	132
5.2	A geração brasileira de 1930: a sistematização de Ralph Dimmick.....	152
5.3	O estudo aprofundado de Fred P. Ellison: <i>Brazil's new novel: four northeastern masters</i>.....	161
5.4	<i>Brazilian literature: an outline</i> – um estudo de Érico Veríssimo nos EUA...	171
	CONCLUSÃO.....	179

REFERÊNCIAS.....	187
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

No âmbito do estudo da literatura, a crítica literária exerce papel de grande destaque na análise de obras e na difusão das mesmas. Atualmente, no meio acadêmico, há um grande número de textos críticos, livros e revistas acadêmicas especializadas na apreciação de obras, autores e estilos literários. As diferentes teorias literárias e disciplinas dialogam, questionando, contestando e afirmando pressupostos levantados. Nesse contexto, a fortuna crítica dos autores cresce cada vez mais, trazendo diferentes perspectivas sobre um mesmo assunto, seja em relação a uma obra específica, ao estilo literário, ao contexto histórico ou às influências que foram determinantes para o desenvolvimento do escritor.

Tal fato é perceptível no estudo da obra de Graciliano Ramos. O escritor alagoano, nascido em Quebrangulo, que foi prefeito de Palmeira dos Índios, figura na lista dos maiores escritores da nossa literatura. Sua obra é alvo de pesquisa ininterrupta, o que gera uma série de trabalhos, dissertações, teses, artigos, ensaios e livros sobre diversos aspectos relacionados ao seu estilo de escrita e às possíveis influências de sua obra. O autor de *Angústia* marcou não somente uma geração, a influente geração de 1930, mas como veremos mais adiante, seu nome figura sempre ao lado de renomados escritores da literatura nacional e internacional (como Machado de Assis, Dostoiévski, Eça de Queirós, etc.), conforme vários críticos assinalam.

Se no presente sua obra ainda é alvo de pesquisa e análise, com um acervo crítico vasto, como se deu sua recepção no passado, mais precisamente à época de sua publicação? Interessa-nos saber como sua obra foi recebida e analisada em um primeiro momento, isto é, logo que foi publicada.

Nossa pesquisa foi realizada por meio de um *corpus* composto de periódicos oriundos do Rio de Janeiro. Quatro jornais foram selecionados: *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Diário da Noite* e *Jornal do Brasil*. Os critérios utilizados para a escolha destes, além de geográfico – todos são cariocas –, foi temporal e quantitativo, pois os jornais escolhidos foram os que apresentaram o maior número de menções a Graciliano Ramos. A pesquisa foi realizada no site da Biblioteca Nacional, através da plataforma Hemeroteca Digital, que reúne periódicos digitalizados, veiculados no Brasil desde o século XIX, abrangendo alguns já extintos e publicações raras. A consulta é feita online e nos permite realizar a busca pelo periódico, pelo período desejado e também por palavras – por meio do Reconhecimento Ótico

de Caracteres (Optical Character Recognition – OCR) – o que possibilitou pesquisarmos diretamente o nome de Graciliano Ramos em todos os jornais.

A tabela abaixo demonstra a quantidade de menções a Graciliano Ramos em cada jornal, no espaço de tempo estudado:

Tabela 1 – Ocorrências do nome de Graciliano Ramos nos periódicos

Jornais \ Décadas	1930	1940	1950
<i>Correio da Manhã</i>	21	77	292
<i>Diário de Notícias</i>	73	125	277
<i>Diário da Noite</i>	13	45	47
<i>Jornal do Brasil</i>	24	17	102

Fonte: Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional

O espaço geográfico foi escolhido tendo em vista a importância da capital fluminense para o autor de *Infância*. Nascido em Alagoas, a história de Graciliano Ramos logo se conectou à do Rio de Janeiro, para onde o escritor foi levado para cumprir pena da acusação de defender os ideais comunistas. Após sair da prisão, em 1937, o escritor permaneceu na cidade com a família até o ano de 1953, quando veio a falecer. Vale ressaltar também que o Rio de Janeiro tinha um lugar de destaque no cenário político e econômico da época trabalhada nessa pesquisa, pois era a capital nacional.

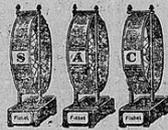
Para nosso trabalho, era necessário que todos os jornais selecionados abrangessem as décadas de 1930 a 1950, período que nos interessa, já que foi o mais profícuo da escrita do autor. Todos os seus romances foram publicados na década de 1930, e, nas seguintes, Graciliano Ramos já era um nome proeminente no quadro literário nacional. Na década de 1950, devido ao seu falecimento, o número de referências ao autor cresce consideravelmente nos periódicos.

Outro critério de seleção pertinente para o trabalho foi a natureza do jornal. Todos deveriam ser periódicos que tratassem de assuntos gerais, econômicos, políticos, etc. O jornal poderia até ter um encarte literário, um suplemento, entretanto, não poderia ser exclusivamente destinado ao público consumidor de literatura, como eram alguns periódicos e revistas semanais existentes na época, dado que o nosso objetivo era ter acesso a jornais que fossem destinados ao público em geral. Como exemplo, extraímos uma página de um dos jornais dos quais tiramos uma das menções a Graciliano, recortando a parte onde está localizada a mesma:

Figura 1 - Página do Jornal Correio da Manhã

PENSAE NO FUTURO!!

Todos os títulos de capitalização levam uma combinação de três letras.



Os sorteios são feitos em rodas Fichet momentâneas pelos próprios portadores dos títulos.

Depositando HOJE 20\$000 50\$000 100\$000 200\$000 Poteréis Receber por SORTEIO 10:000\$000 25:000\$000 50:000\$000 100:000\$000 Seis combinações são sorteadas

Todos os MEZES no máximo 276 vezes. TODOS os MEZES seja 2,160 combinações sorteadas durante a vigência do contrato.

Se vosso título não FOR SORTEADO nas 2,160 combinações, receberéis imediatamente o capital garantido que representará 44,8% a mais das vossas entradas.

No 15º ano, cada título representa 1) um valor de resgate igual ao total das importâncias capitalizadas; 2) uma participação nos lucros da Sociedade.

O próximo sorteio será realizado no dia 31 de corrente, às 15 horas, no salão nobre da Associação dos Empregados no Comércio do Rio de Janeiro, à Avenida Rio Branco, 118/120-1.

Para subscrever títulos ou pedir informações, deveis vos dirigir à Sul America Capitalização RUA DO OUVIDOR esq. Quitanda ou com os inspectores e agentes.

vida Social

Hymno Nacional

Almas trocadas em crises nacionais voltam a encontrar-se no Hymno Nacional, o símbolo da unidade, da fé, da coragem, da audácia e da coragem.

Cigarras Windsor magnificas. LOPES & Cia. An advertisement for Windsor cigarettes.

Para o estudo de Milne MINNA VIEVUDA. An advertisement for Milne's study material.

Rei Vagabundo DENNIS KING e FRANÇOIS VILON. An advertisement for a theatrical production.

Matriciada de F. Dutra. An advertisement for a course or service.

SEU ESTADO NERVOSO? DRYTINA 'CIBA'. An advertisement for a medicine for nervousness.

Definição perfeita? Uma só ideia. An advertisement for a product or service.

SEUS ESTADOS NERVOSOS? DRYTINA 'CIBA'. Another advertisement for the same medicine.

Medição. An advertisement for a service or product.

SEUS ESTADOS NERVOSOS? DRYTINA 'CIBA'. A third advertisement for the medicine.

Resposta. An advertisement for a service or product.

SEUS ESTADOS NERVOSOS? DRYTINA 'CIBA'. A fourth advertisement for the medicine.

Club Argentino. An advertisement for a club or organization.

SEUS ESTADOS NERVOSOS? DRYTINA 'CIBA'. A fifth advertisement for the medicine.

Club Argentino. Another advertisement for the club.

SEUS ESTADOS NERVOSOS? DRYTINA 'CIBA'. A sixth advertisement for the medicine.

A TAÇA DE PRATA SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. Louca, ferozmente e orgulhosamente. AVENIDA PASSARICANGA, 218 Fones 4-1089 (1811)

Novamente adiado o julgamento do conflito de jurisdição suscitado em face dos sucessos de Montes Claros. O Supremo Tribunal Federal...

Reverão criminal. O processo criminal suscitado em face dos sucessos de Montes Claros...

Reverão criminal. O processo criminal suscitado em face dos sucessos de Montes Claros...

Reverão criminal. O processo criminal suscitado em face dos sucessos de Montes Claros...

Reverão criminal. O processo criminal suscitado em face dos sucessos de Montes Claros...

Reverão criminal. O processo criminal suscitado em face dos sucessos de Montes Claros...

Reverão criminal. O processo criminal suscitado em face dos sucessos de Montes Claros...

OUÇAM A AMERICA PHILIPS 2802. Descrição de um receptor Philips 2802.

PHILIPS 2802. Imagem de um receptor Philips 2802.

No mundo da Tela CARTAZ DO DIA. An advertisement for a poster.

TONICO SEXUAL MASCULINO. An advertisement for a tonic.

INFORMACOES UTIS. An advertisement for information services.

NOS BARRIOS. An advertisement for a neighborhood service.

HEMORRHOIDAS. An advertisement for hemorrhoid treatment.

SEM FIO. An advertisement for a product or service.

Figura 2 – Seção “Correio Literário”



Fonte: *Correio da Manhã*, 22 jun. 1930, p. 6.

Como se vê, a seção “Correio Literário” está situada no jornal em meio a outras seções não literárias, como propagandas e notícias de cunho geral.

Para reunir os dados que nos interessavam analisar, fizemos um levantamento, em cada periódico, por década (1930-1939, por exemplo) e pelo nome do autor. Com base nas ocorrências encontradas do nome de Graciliano Ramos, verificamos cada uma, para observar se era uma referência a um fato ocorrido, como o comparecimento de Graciliano em algum evento, ou uma crítica pertinente para nosso estudo. A metodologia desenvolvida durante a pesquisa foi a de investigar que assuntos eram abordados nas críticas feitas à obra de Graciliano Ramos e em que medida essas críticas nos jornais eram recorrentes, isto é, de que forma elas apareciam nos diferentes periódicos.

Para embasar teoricamente nosso trabalho, utilizamos as teorias da recepção e do efeito estético instauradas por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, respectivamente. Perceber como a recepção da obra interfere na apropriação e na leitura que fazemos da mesma é motivo de interesse de muitos estudiosos, como destaca João Adolfo Hansen:

Sabemos, com Bakhtin, Labov, Iser, Stierle, Candido, Lima, que a enunciação dos textos de ficção refrata, desloca e condensa a significação, fazendo com que o significante admita significados simultâneos, decorrentes das associações semânticas do horizonte interno do discurso e também do seu horizonte externo (HANSEN, 2005, p. 29).

Por conseguinte, outro ponto de extrema valia para o nosso trabalho é mostrar como a recepção da obra de Graciliano Ramos nos jornais, à época de sua publicação, influenciou os estudos acadêmicos posteriores àquele momento. Tomamos como base o trabalho de análise crítica realizado nos periódicos selecionados para ver como se deu essa recepção inicial, e verificamos como ela ressoou mais tarde nos escritos acadêmicos. De acordo com Jauss, o acontecimento literário

só logra seguir produzindo o seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomada – na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la. A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra (JAUSS, 1994, p. 26).

Em nosso estudo, a premissa de Jauss tem grande importância, visto que é exatamente este o ponto que nos interessa: averiguar como as críticas iniciais – a recepção inaugural da obra pelos críticos que publicavam seus comentários nos periódicos – foram retomadas pelas gerações de críticos futuros, seja para ratificá-las seja para contrariá-las.

A obra de Graciliano foi reconhecida em solo nacional e fora do Brasil. Nos jornais, encontramos diversas menções ao lançamento de traduções dos seus livros para diferentes línguas, além de algumas referências ao estudo precursor sobre a literatura brasileira, em solo norte-americano, de Samuel Putnam. Desta feita, incluímos nesta pesquisa a expressiva manifestação do estudo da recepção da obra de Graciliano Ramos nos Estados Unidos da América, seguindo o mesmo recorte temporal dos jornais analisados – entre 1930 e 1950, com enfoque dado aos estudos dos críticos estadunidenses Samuel Putnam, Ralph Dimmick, Fred Ellison e do escritor brasileiro Érico Veríssimo, que publica um livro sobre a literatura brasileira, nos EUA, em 1945. Do mesmo modo, levaremos em consideração a recepção crítica acadêmica mais atual, por meio do estudo de Darlene Sadlier, professora da Indiana University, sobre a leitura de Graciliano Ramos nos Estados Unidos, que faz referências aos estudos críticos iniciais dirigidos à obra do escritor alagoano.

Considerando os aspectos já expostos e a relevância do tema, delineamos a seguir o trajeto que percorremos no decorrer desta tese:

O capítulo 1, “A presença permanente da crítica literária”, aprofunda a discussão sobre a importância da crítica literária para os estudos literários, assim como aponta para o percurso pelo qual a crítica passou para chegar ao *status* que tem hoje. A presença da crítica é

permanente, pois já se fazia presente mesmo quando ainda não era institucionalizada como tal.

Ainda no capítulo 1, no subitem 1.1, “A crítica literária nos jornais: os críticos criadores”, discorremos sobre o papel de destaque que os jornais tiveram para que as primeiras críticas fossem propagadas no Brasil. Em um contexto no qual as faculdades de Letras ainda estavam se formando, as obras encontravam no jornal um meio de serem conhecidas e objeto de crítica. Nesse sentido, sustentamos nosso argumento na proposição de José Luiz Jobim sobre os críticos criadores e sobre a importância das primeiras críticas dirigidas a uma obra para a constituição de sua fortuna crítica:

Sabemos hoje que tanto a “superestimação” quanto a “subestimação ridícula” são fenômenos observáveis com muita frequência, principalmente na avaliação de autores e obras que são contemporâneos ao crítico. Nesse caso, como o crítico não tem nenhuma referência anterior de julgamento, porque aquela obra contemporânea a ele não existia antes, então ele não pode se beneficiar do julgamento feito anteriormente por outros críticos, e tem de basear-se somente no seu próprio juízo. Assim, visto que não há uma memória de críticas prévias - memória que existe em relação aos autores e obras já criticados no passado -, então o peso da crítica do presente é muito maior, pois cabe a ela inaugurar a série de juízos sobre a obra que surgiu agora (JOBIM, 2012, p. 13).

Como se observa, Jobim defende que a crítica proferida no presente, ou seja, no momento da publicação da obra, tem um peso significativo, pois não está alicerçada em nenhuma outra crítica prévia. Em nossa escrita acadêmica, sempre somos orientados a levar em consideração o que determinados autores afirmaram sobre um assunto específico. Usamos a crítica para defender nossas teses e hipóteses. Essas críticas costumam se sustentar em outras, que dialogaram com outras, e assim sucessivamente. Contudo, houve a primeira crítica (ou as primeiras) sobre aquela obra, que não teve outra para se apoiar. Nesse caso, os críticos que “inauguram” a análise sobre uma obra respaldam-se, então, nas expectativas que cercam o horizonte daquela obra, como o apego ao cânone das “obras-primas” e ao conhecimento do que é predeterminado pelo gênero e forma, como declara Jauss:

A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (JAUSS, 1994, p. 28).

No subitem 1.2, contextualizamos os jornais que serão utilizados como nosso *corpus*: *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Diário da Noite* e *Jornal do Brasil*, mostrando o realce que obtiveram dentro do momento histórico do qual fizeram parte.

Em “Graciliano Ramos enquanto crítico literário” (1.3), pontuamos a ligação intensa a que muitos escritores se conectam: a de fazer literatura e falar sobre literatura. O autor de *Vidas secas* muito colaborou como crítico literário, escrevendo crônicas e artigos nos quais pensava a relação entre literatura e vida, refletindo sobre estilo literário, entre outras questões.

No capítulo 2, “A recepção crítica dos romances de Graciliano Ramos nos jornais e a sua influência nos estudos acadêmicos”, procedemos à análise feita com base nas críticas encontradas nos periódicos sobre os romances, assinalando as mais recorrentes, contrapondo-as com estudos acadêmicos sobre a obra de Graciliano Ramos de escritores consagrados, tais como Antonio Candido, Luís Bueno, Rui Mourão, Wander Melo de Miranda, entre outros. Pontuamos como algumas críticas encontradas nos jornais analisados entre as décadas de 1930-1950 reverberam nas deferidas, posteriormente, por críticos da academia. Nossa análise se deu da seguinte forma: primeiramente tratamos dos romances: *Caetés* (2.1), *São Bernardo* (2.2), *Angústia* (2.3) e *Vidas secas* (2.4), e, em seguida, no capítulo 3, “A recepção crítica da escrita memorialística de Graciliano Ramos nos jornais e a sua influência nos estudos acadêmicos”, com a mesma metodologia, dissertamos sobre os livros autobiográficos: *Infância* (3.1) e *Memórias do Cárcere* (3.2).

Os capítulos 4 e 5 tratam da recepção de Graciliano nos Estados Unidos. Primeiramente, no capítulo 4, “A recepção crítica da obra de Graciliano nos EUA: a política da boa vizinhança e o estudo de Darlene Sadlier”, analisamos como a leitura de Graciliano Ramos em solo norte-americano foi estimulada pela política da boa vizinhança estabelecida entre os EUA e países latino-americanos, instaurada no período do governo de Franklin Roosevelt. Para tanto, utilizaremos como suporte livros e artigos da professora e pesquisadora Darlene Sadlier, diretora do Programa de Português da Indiana University, com vasta obra publicada a respeito da nossa literatura, sendo uma das brasilianistas mais reconhecidas na atualidade. Para nosso trabalho, o estudo “Reading Graciliano in the United States” traz uma visão ampla de como se deu a leitura do autor de *Insônia* nos Estados Unidos, desde a década de 1930 até o presente momento.

Em seguida, a ênfase se coloca nos principais estudos de críticos norte-americanos que se voltaram para a leitura e propagação da obra de Graciliano Ramos e de sua geração nos Estados Unidos, nos anos de 1930, 1940 e 1950. O capítulo 5, “A recepção crítica da obra de Graciliano nos EUA nos anos de 1930-1950: o pioneirismo de Samuel Putnam”, aborda como

Samuel Putnam, nascido em Illinois (1892-1950), foi um dos primeiros ensaístas e tradutores americanos que se dedicou à literatura do Brasil. Por ser contemporâneo de Graciliano – ambos nasceram em 1892 –, sua perspectiva em muito nos interessa. Seu interesse na cultura brasileira fica evidente no livro *Adeus ao Brasil*, fruto de uma conferência ministrada por ele em São Paulo, quando do retorno a sua terra natal, em 1946: “Creio, porém, que começo a ver este país como ele é na realidade, com todos os seus defeitos e todas as suas grandes virtudes e possibilidades. E amo-o ainda mais, muito mais que no passado” (PUTNAM, 1947, p. 11).

O livro *Marvelous journey: a survey of four centuries of Brazilian writing*, publicado em 1948, corrobora a pesquisa que aqui fizemos trazendo a perspectiva do crítico estrangeiro sobre a literatura de Graciliano Ramos e sobre a crítica brasileira. Putnam enaltece a crítica desenvolvida no Brasil, inclusive citando nomes de alguns dos nossos críticos mais conhecidos àquela época, como Álvaro Lins, Tristão de Athayde, Lucia Miguel Pereira, entre outros.

Outro autor sobre o qual nos debruçamos é Ralph Dimmick. No subitem 5.1, “A geração brasileira de 1930: a sistematização de Ralph Dimmick”, observamos como ele foi o primeiro crítico norte-americano a estruturar a geração brasileira dos autores de 1930 nos EUA, divulgando muitos nomes de autores pertencentes a esse grupo, e, ao mesmo tempo, posicionando Graciliano Ramos como um dos mais expressivos deles, como afirma no artigo “The Brazilian literary generation of 1930”, de 1951. Dimmick passou três anos no Brasil e foi o responsável pela tradução de *Vidas secas* para o inglês (*Barren lives*), em 1965.

Em 1954, Fred P. Ellison, professor do Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Texas, em Austin, publica *Brazil's new novel: four northeastern masters*, tema do subitem 5.2. Influenciado pelos estudos prévios sobre a literatura brasileira realizados nos EUA, incluindo os de Putnam, Ellison é o primeiro crítico a aprofundar o assunto da literatura de 1930 em um livro, dedicando um capítulo ao autor de *São Bernardo*, onde analisa cada uma de suas obras. Para Ellison, Graciliano era um dos autores brasileiros mais proeminentes de todos os tempos, ao lado de Machado de Assis. Assim como Putnam, o professor da Universidade do Texas também destaca o papel de relevância da crítica brasileira para a difusão e recepção das obras dentro e fora do Brasil.

Em 5.3, o foco está no estudo de Érico Veríssimo, *Brazilian literature: an outline*. Durante os anos de vigência da política da boa vizinhança, o autor de *Olhai os lírios do campo* foi convidado a ministrar aulas na Universidade de Berkeley, na Califórnia. O livro em questão, publicado em 1945, é fruto dessas palestras e se propõe a fazer um esboço da literatura brasileira para os norte-americanos. O estudo é particularmente interessante, pois,

tendo como objeto a literatura brasileira, foi publicado nos Estados Unidos nos anos de 1940, redigido por um escritor brasileiro que ainda estava publicando seus próprios textos ficcionais. Se nos capítulos anteriores analisamos a visão crítica de norte-americanos sobre a nossa literatura, a perspectiva aqui é de um brasileiro falando sobre a literatura do Brasil em território estrangeiro. A respeito de Graciliano Ramos, em *Brazilian literature: an outline*, Veríssimo destaca características da obra do autor em *São Bernardo e Angústia*.

Por fim, para a conclusão deste trabalho, faremos um balanço do peso que as primeiras críticas dirigidas à obra de Graciliano Ramos nos jornais tiveram para a solidificação de um discurso acadêmico consistente. Veremos que o estudo e críticas sobre os romances, memórias e estilo de Graciliano Ramos foram essenciais para a propagação da sua escrita, tanto em solo nacional quanto no exterior, colocando o autor entre os grandes nomes da literatura.

1 A PRESENÇA PERMANENTE DA CRÍTICA LITERÁRIA

Em um dos textos mais expressivos do cânone aristotélico, a *Retórica*, encontramos a visão crítica que se tinha na Grécia clássica para que o discurso fosse considerado belo. A clareza era considerada a virtude do texto, enquanto que a obscuridade era um vício. Logo, todo discurso que não priorizasse esse padrão era desprezado no conceito crítico de Aristóteles: “a virtude suprema da elocução é a clareza. Sinal disso é que se o discurso não comunicar algo com clareza, não perfará a sua função própria.” (ALEXANDRE JÚNIOR, et al., 2010, p. 7). Evidentemente, devemos considerar que essa crítica já é impregnada de um pré-conceito que não permite outra opção de discurso a não ser o pré-estabelecido. Entretanto, este já é um viés de análise de cunho crítico. Carregamos até hoje os conceitos da virtude do discurso difundidos por Aristóteles (clareza, pureza, correção e ornato), principalmente nas escolas, nas elaborações de redações e até mesmo nos artigos científicos. A finalidade desse discurso claro e belo era a persuasão, ou seja, a retórica como um instrumento para o convencimento e para a instrução. Também chama a atenção para esse fato Julius Caesar Scaliger em seu estudo “Necessidade, origens, usos, fins e cultura do discurso”, de 1561. Para ele, a única finalidade para a filosofia, a oratória e o teatro era a persuasão.

Roberto Acízelo de Souza, em *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*, destaca que antes da formalização da literatura, na Grécia pré-clássica, o estudo da linguagem verbal era constituído pelo que hoje conhecemos como as disciplinas antigas: gramática, retórica, poética e filologia. Nesse contexto, a crítica não era uma disciplina autônoma, sendo exercida no bojo das outras:

Os saberes dessa tribo ancestral de letrados, dado o reconhecimento social com que desde sempre contaram, vieram a sistematizar-se em circunscrições mais ou menos específicas, embora intimamente interligadas pela comunidade de objeto – a linguagem verbal nos seus diversos empregos e aspectos –, constituindo-se desse modo o quadro das disciplinas clássicas dos discursos: gramática, retórica, poética, filologia. A crítica, por sua vez, ainda não corresponde nesse período a espaço disciplinar autônomo, exercendo-se no âmbito das demais disciplinas [...] Sem alterações significativas, a fisionomia geral dessas subdivisões da área, definida desde o século III a. C., permaneceria estável até o século XVIII (SOUZA, 2014, p. 17-18).

Ainda que o viés crítico já perpassasse as disciplinas clássicas, a crítica desdobrada na Antiguidade clássica se difere muito da firmada na era moderna, como argumenta Erich Auerbach, em *Introdução aos estudos literários*. A crítica vigente até o fim do século XVIII

julgava as obras de arte com base na maior ou menor aproximação com o modelo estabelecido como padrão a ser imitado:

Ela se perguntava que forma uma obra de arte de um determinado gênero, uma tragédia, uma comédia, uma poesia épica ou lírica, devia ter para ser perfeitamente bela; tendia estabelecer, para cada gênero, um modelo imutável e julgava as obras segundo o grau com que se aproximavam desse modelo; [...] e encarava a arte literária como a imitação de um modelo – modelo concreto se existisse uma obra ou um grupo de obras (“a Antiguidade”) consideradas perfeitas, ou modelo imaginado se a crítica platonizante exigisse a imitação da ideia do belo, que é um dos atributos da divindade (AUERBACH, 2015, p. 37).

Da mesma forma, ao traçar um percurso histórico da literatura, Roberto Acízelo também destaca a diferença existente entre a crítica da antiguidade e a chamada crítica moderna, instituída no século XVIII. Em um primeiro momento, a crítica servia para verificar a confiabilidade e genuinidade das cópias dos textos que estavam nas mãos de alunos, seguida de leitura em voz alta e correção da prosódia. Por fim, era feito o julgamento dos méritos da obra – que se baseava nos padrões de honra e virtude:

Essa concepção de crítica, como logo se percebe, se distancia bastante da noção que a partir da segunda metade do século XVIII passa a associar-se à palavra. A crítica à antiga, como vimos, mesmo no seu nível reservado a emissão do juízo, submete-se a preceitos que considera inquestionáveis, admitido o enraizamento deles em praxes coletivas tradicionalmente aceitas (SOUZA, 2014, p. 19).

Até o século XVIII, o conceito de literatura era ligado à sua função educativa. Tal concepção tinha como estrutura basilar a proposta da *Arte Poética* de Horácio – a poesia é doce e útil – logo, o prazer e a instrução deveriam caminhar juntos. Ao retomarem Horácio sobre a função que a literatura exerce, René Wellek e Austin Warren defendem que o prazer e a utilidade não devem apenas coexistir, mas fundir-se:

Devemos, portanto, descrever a função da arte por uma forma que preste justiça simultaneamente ao *dulce* e ao *utile*.
 A própria forma de Horácio proporciona um ponto de partida, se, lembrando-nos de que é muito recente a precisão no uso de termos críticos, atribuímos à expressão horaciana um sentido suficientemente lato para abranger tanto as criações dos Romanos como as da Renascença. [...] “Útil” é equivalente a “não perda de tempo” e não uma forma de “passar o tempo”: é qualquer coisa que merece se lhe dedique atenção séria. “Doce” é equivalente a “não maçador”, “não imposto pelo dever”, “algo que é prêmio de si próprio”. (WELLEK; WARREN, 1949, p. 32-33).

Foi Immanuel Kant que desvencilhou o aspecto estético dos critérios utilitários e morais, através do seu estudo da *Crítica do juízo*. Entrava em cena a valorização da subjetividade e da experiência:

O juízo-de-gosto não é, pois, um juízo-de-conhecimento, portanto não é lógico, mas estético, pelo que se entende aquele cujo fundamento-de-determinação não pode ser outro que subjetivo. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, porém, pode ser objetiva (e significa então o que é real em uma representação empírica); só não o pode ser a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pela qual absolutamente nada é designado no objeto, mas em que o sujeito, assim como é afetado pela representação, sente a si mesmo (KANT, 1974 apud SOUZA, 2011b, p. 500).

Tais aspectos mudam a configuração do pensamento pré-concebido sobre arte. Se antes a função da literatura era o deleite somado ao ensinamento, a proposta de Kant tira a “responsabilidade” da função educativa da arte: “Beleza é a forma da finalidade de um objeto, na medida em que, sem representação de um fim, é percebida nele.” (KANT, 1974 apud SOUZA, 2011b, p. 500). Essa proposta é extremamente impactante para a análise da literatura vindoura. Desvencilhar a escrita literária de uma finalidade prática muda toda uma conceituação que se tinha da forma e conteúdo da literatura, instaurando uma nova era para os estudos literários e para a crítica literária, baseada na valorização estética:

Arte no sentido moderno, isto é, não mais atividade útil devidamente regulada, mas criação subjetiva, manifestação gratuita do belo, expressão individual do complexo formado pelas faculdades do sentimento, da percepção e da sensibilidade. Em outros termos, uma parcela das letras desloca-se da alçada de disciplinas antigas – gramática, retórica e poética – para o domínio de saberes emergentes na modernidade: primeiro, no século XVIII, para a jurisdição da estética, [...] depois, no século XIX, para a esfera da história literária, [...] também no século XIX, para a competência da crítica literária, praticada não como na tradição clássica, [...] mas como exercício do gosto individual (SOUZA, 2011b, p. 14-15).

Não devemos esquecer que essa problematização da função da arte é encontrada também nos textos ficcionais. Graciliano Ramos traz à tona essa discussão em *São Bernardo*. Paulo Honório questiona durante toda a narrativa qual seria a função dos livros, da literatura, “Lorota! O hospital, sim senhor. Mas biblioteca num lugar como este! Para quê? Para o Nogueira ler um romance de mês em mês. Uma literatura desgraçada...” (RAMOS, 2010, p. 68) e de sua própria escrita: “Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever” (RAMOS, 2010, p. 75).

O protagonista de *São Bernardo* não entende que o fim da arte está nela mesma, e que ela não precisa de uma serventia prática e útil, fato que não se coaduna com a vida que levava,

firmada na serventia pragmática das coisas e das pessoas. Graciliano dialoga com a tradição e com a modernidade, inserindo na sua obra ficcional uma boa dose de crítica literária, fazendo com que o seu leitor também analise e reflita sobre a literatura e a sua finalidade.

Essa perspectiva de literatura depreendida da reflexão kantiana repercutiu no discurso de muitos autores e críticos de literatura. De fato, a arte como instrumento sem finalidade pragmática se torna indispensável para a reação humana contra um contexto social que prega o útil, a serventia e a funcionalidade, como afirmou Paulo Leminski:

As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. O serviço militar. Dar lucro. Não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade (LEMINSKI, 1986).

O texto literário torna-se um instrumento na busca pela “inutilidade” que traz prazer e satisfação. O professor americano Jonathan Culler, em seu estudo *Teoria Literária: uma introdução*, publicado em 1997, retoma Kant, afirmando que o fim da arte é ela mesma e o prazer que ela traz:

Os objetos estéticos, para Kant e outros teóricos, têm “uma finalidade sem fim”. Há uma finalidade em sua construção: são feitos de modo que suas partes operem conjuntamente para algum fim. Mas o fim é a própria obra de arte, o prazer na obra ou o prazer ocasionado pela obra, não algum propósito externo (CULLER, 1999, p. 40).

Nota-se que a proposta crítica de Kant sobre literatura encontrou espaço e continuou a ser trabalhada nos textos literários e teóricos. Mesmo com o advento de outras perspectivas críticas, é preciso reconhecer a sua valia e influência para os estudos seguintes. No século XIX, a perspectiva científica juntamente com o desenvolvimento da filosofia positivista colocou em evidência as *Ciências da Natureza* e as *Ciências Humanas*. Tangenciando o estudo da literatura, as Ciências Humanas propiciaram novos tipos de investigações, marcadas pelo historicismo e naturalismo, de onde sai a estruturação das disciplinas que ainda hoje organizam os currículos acadêmicos, como a História da Literatura (Literatura Brasileira, Inglesa, etc.) e Teoria da Literatura, por exemplo:

Impõem-se desse modo novas realizações históricas da investigação da Literatura, bem distinta das três anteriores (Retórica, Poética e Estética): inicialmente, a História da Literatura e a Crítica Literária, onde convergem as perspectivas biográfico-psicológica, sociológica e filológica de investigação; depois, a Ciência da Literatura, que pode ser tida como o antecedente próximo da Teoria da Literatura; finalmente, a Teoria da Literatura, disciplina cujo centro de interesse capital é o

texto, mas em cujo âmbito são considerados ainda, na condição de elementos pertinentes ao texto, o psiquismo, a socialidade e certos aspectos filosóficos (SOUZA, 1987, p. 57).

Para Wellek e Warren, a História da Literatura, a Crítica Literária e a Teoria da Literatura são instâncias que se penetram, e as tentativas de isolar tais disciplinas são prejudiciais, já que uma complementa a outra no estudo das obras literárias. Essas distinções podem ser didaticamente facilitadoras para a sistematização dos estudos literários, entretanto, toda história da literatura é acompanhada por uma forma de crítica e de teoria, e toda teoria tem embutida em si uma história e crítica próprias:

a teoria da literatura só se torna possível com base no estudo de obras literárias concretas. Não se podem alcançar *in vacuo* critérios, categorias e esquemas. Mas, reciprocamente, também o criticismo ou a história não são possíveis sem um conjunto de questões, um conjunto de conceitos, alguns pontos de referência, algumas generalizações. [...]

Toda a suposta imunidade do historiador literário ao criticismo e à teoria é inteiramente falsa, por uma razão simples: toda e qualquer obra de arte existente é acessível à observação e é uma solução de certos problemas artísticos, tenha sido composta ontem ou há mil anos. Não pode ser analisada, caracterizada ou valorada sem o recurso constante a princípios artísticos (WELLEK; WARREN, 1949, p. 45-51).

Ancorada nesse ponto de vista está também a introdução de Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, livro publicado pela primeira vez em 1959. Para o professor da USP, os vieses histórico e estético não se excluem no estudo da literatura, já que ambos se complementam – uma obra é produzida em um contexto histórico específico, o que não quer dizer que ela seja um mero documento histórico, assim como a estética não se reduz a um formalismo investigativo:

Deste modo sendo um livro de história, mas sobretudo de literatura, este procura apreender o fenômeno literário da maneira mais significativa e completa possível, não só averiguando o sentido de um contexto cultural, mas procurando estudar cada autor na sua integridade estética (CANDIDO, 2012, p. 31).

Concordamos com os autores de *Teoria da Literatura* e com Candido nesse sentido, pois, apesar de a nossa pesquisa ter como base a recepção crítica das obras de Graciliano Ramos, não excluimos dessa análise a importância histórica que envolve as críticas que levantamos, seja nos jornais brasileiros, nos estudos acadêmicos ou nos trabalhos norte-americanos, bem como a formulação teórica dos críticos criadores – que estabelece a relevância que as primeiras críticas podem vir a ter para as subsequentes –, e as teorias da recepção e do efeito estético fundamentadas por Jauss e Iser.

A crítica literária não se absteve, ao longo de sua trajetória, de pensar a si mesma. Os estudos metacríticos, isto é, os que se debruçam sobre a análise da própria crítica, mostram que ela é essencial para o desenvolvimento dos estudos literários. Fábio Durão,¹ em *O que é crítica literária?*, afirma que “Uma obra não é simplesmente grande. É preciso que a crítica mostre que ela ainda é capaz de falar ao nosso presente e que pode gerar surpresas” (DURÃO, 2016, p. 16). O professor da Unicamp ainda ressalta a importância que a crítica literária teve para a cultura e, no Brasil, para a construção de identidade nacional:

A crítica literária teve um papel importante no processo de instituição, no século XVIII, da cultura como a conhecemos hoje. No Brasil do século XIX e da primeira metade do século XX, ela foi fundamental para o projeto de construção de identidade nacional (DURÃO, 2016, p. 11).

Tal premissa já havia sido levantada por Candido, quando, ao dissertar sobre o conceito de literatura empenhada, destaca a importância da crítica para o processo de formação da identidade nacional no Brasil – que definiu em uma primeira instância o critério de brasilidade:

A ideia de que a literatura brasileira deve ser interessada (no sentido exposto) foi expressa por toda a nossa crítica tradicional, desde Ferdinand Denis e Almeida Garrett, a partir dos quais se tomou a brasilidade, isto é, a presença de elementos descritivos locais, como traço diferencial e critério de valor. Para os românticos, a literatura brasileira começava propriamente, em virtude do tema indianista, com Durão e Basílio, reputados, por esse motivo, superiores a Cláudio e Gonzaga (CANDIDO, 2012, p. 30).

Como se observa, o papel da crítica entre os séculos XIX e XX estava intrinsecamente ligado aos fatos históricos. No desenvolvimento da estética do Romantismo, era perceptível a recorrência da temática da construção de um país livre, acentuada depois da Independência. Candido atribui o sucesso da crítica desse período à libertação dos gramáticos e dos estudiosos da retórica, postura concebida a partir da perspectiva cientificista, conforme já exposto, com ênfase nas Ciências Humanas:

A crítica dos séculos XIX e XX constitui uma grande aventura do espírito, e isto foi possível graças à intervenção da filosofia e da história, que a libertaram dos gramáticos e retores. Se esta operação de salvamento teve aspectos excessivos e acabou por lhe comprometer a autonomia, foi ela que a erigiu em disciplina viva. O imperialismo formalista significaria, em perspectiva ampla, perigo de regresso, acorrentando-a de novo a preocupações superadas, que a tornariam especialidade restrita, desligada dos interesses fundamentais do homem (CANDIDO, 2012, p. 34).

¹ Fábio Akcelrud Durão: professor do Departamento de Teoria Literária da Unicamp.

Ao adentrar o século XXI, a crítica literária, não mais uma disciplina independente, mas acolhida no seio da teoria da literatura, ainda se faz necessária. Para Roberto Acízelo de Souza, a crítica de hoje não deve ser pautada em um sensacionalismo de banalidades ou na absolutização de suas premissas, mas ser fundamentada em uma teoria consistente, “prevenida contra a transformação de dados em axiomas, e que seja capaz de integrar compromisso com o presente e reflexão com o passado” (SOUZA, 2011a, p. 36).

Northop Frye, crítico literário canadense, enumera, em *Anatomia da crítica*: quatro ensaios (1957), algumas razões pelas quais a crítica deve existir. Entre elas, está o fato de que as obras de arte não possuem a habilidade de falar, competência que a crítica possui. As obras se mostram e se apresentam, mas não falam:

Há outra razão pela qual a crítica deve existir. A crítica pode falar, e todas as artes são mudas. Na pintura, na escultura ou na música é muito fácil ver que a arte se mostra, mas não pode *falar* nada. E por mais que isso possa soar como chamar o poeta de inarticulado ou sem fala, há um sentido muito importante no qual os poemas são tão silenciosos como estátuas (FRYE, 2014, p. 113).

Outro ponto que coloca a crítica em um lugar de destaque é a potência da sua “voz”: a crítica a um objeto, depois de realizada, pode acompanhá-lo e não mais se desvencilhar dele.

Ao formular hipóteses, baseando-se estritamente naquilo que o texto fornece, o crítico aponta para algo inusitado, até então despercebido. Uma crítica realmente forte cola no objeto; ela reconfigura a obra de tal maneira que o seu significado passa a ser aquilo que foi enunciado e torna-se difícil imaginar qual era o seu sentido anterior à crítica (DURÃO, 2016, p. 20).

A presença permanente da crítica no estudo da literatura é notória mesmo antes de sua formalização enquanto disciplina, como já mencionado. Seu percurso abrange toda a história dos estudos literários, ainda que ela se apresente de diferentes formas – como a crítica impressionista, a crítica acadêmica, etc. No Brasil, as primeiras manifestações críticas veiculadas tomaram forma nos jornais. Destarte, uma busca às origens da crítica literária com ênfase na literatura brasileira faz-se necessária para a compreensão do percurso histórico que a mesma transcorreu até se estabelecer no meio acadêmico.

1.1 A crítica literária nos jornais: os críticos criadores

A crítica literária exercida nos jornais, se por um lado foi um caminho para o enaltecimento de obras publicadas, foi também alvo de críticas e desconfiança. No contexto literário brasileiro, em 1860, Macedo Soares² publica um artigo metacrítico, “Da crítica brasileira”. O autor afirma que a crítica encontrada nos jornais não tinha estudo, dada à efemeridade típica deste tipo de comunicação. Para Macedo Soares, àquela época, a crítica verdadeiramente estudiosa e imparcial ainda não acontecia na literatura brasileira:

Há no Rio de Janeiro uma coisa a que chamam de crítica. É ordinariamente uma função do jornalismo, e portanto [não] tem estudo porque é feita da noite para o dia, e tem missão porque o jornalismo é essencialmente comercial e político. A crítica estudiosa e imparcial, que consagra e ilustra quando não retifica o juízo do público jaz ainda no limbo (SOARES, 1860 apud SOUZA, 2011b, p. 516-517).

Na mesma década, em 1865, Machado de Assis publica o artigo “O ideal do crítico”, no qual também denuncia a crítica sem consciência, que não busca a sinceridade e a justiça:

O crítico atualmente aceito não prima pela ciência literária. [...] Crítica é análise; a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda. [...] Não compreendo o crítico sem consciência. A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica. (ASSIS, 1865, p. 1 apud SOUZA, 2011b, p. 560).

Nos dados que levantamos nos jornais selecionados, encontramos, no *Correio da Manhã*, em 1953, uma crítica de Aníbal Machado,³ na qual afirma que *Memórias do Cárcere* é o livro mais patético da literatura brasileira, apesar de ser um documento humano impressionante. Cremos ser este um exemplo do que Machado de Assis chama de crítica sem consciência, já que a declaração do crítico não vem acompanhada de uma análise ou de uma justificativa plausível.

Constatamos que a crítica vigente no século XIX parecia não agradar a muitos autores, que a consideravam parcial e tendenciosa. Todavia, é inegável a sua relevância dentro do

² Antônio Joaquim de Macedo Soares (1838-1905): formado em direito, fez carreira na magistratura e na política. Escreveu romance, poesia e obras diversas, além de publicar ensaios em revistas e jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo.

³ Aníbal Monteiro Machado (1894-1964): professor, ensaísta e contista, colaborou com diversas revistas e suplementos literários de importantes jornais, como o *Correio da Manhã* e *Diário do Povo*. Organizou, em 1945, o 1º Congresso Brasileiro de Escritores, onde foi elaborada a Declaração de Princípios contra a ditadura de Getúlio Vargas.

quadro dos estudos literários nacionais: “Esta crítica jornalística, também dita *impressionista*, que se destina a público heterogêneo e cuja produção não requer formação específica, estava destinada a fazer carreira.” (SOUZA, 2011a, p. 33). Cláudia Nina,⁴ em *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas*, esclarece que essa crítica chamada impressionista obteve esse nome pela sua característica amadora, já que se guiava pelo gosto e não por critérios teóricos. Nina afirma que não devemos desprezar essa crítica por esse motivo, pois dela surgiram grandes nomes: “Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda e Sérgio Milliet, autores de textos saborosos que anunciaram nomes promissores da literatura brasileira” (NINA, 2007, p. 25).

Saindo da esfera nacional, observamos que esse movimento de pensar a crítica foi comum a vários autores durante o século XIX. O português Guilherme Moniz Barreto⁵, em 1888, faz um grande elogio à crítica e à sua importância para o desenvolvimento da literatura, juntamente com a filosofia:

Tem-se chamado o século XIX o século da crítica, e até certo ponto com fundamento. Conquanto a floração literária tenha sido nos últimos cem anos comparável em quantidade e qualidade às épocas mais fecundas da história, é certo que o que predomina nela, mesmo nos gêneros que se consideram como sendo a expressão natural da espontaneidade, é a reflexão e a análise. [...] Filosofia e Crítica, eis as tendências da literatura de hoje (BARRETO, 1944 apud SOUZA, 2011b, p. 588-589).

Émile Hennequin,⁶ também em 1888, faz um estudo sobre a evolução deste gênero que havia ganhado um espaço irrevogável. Para ele, o crítico buscava respaldar sua opinião em regras anteriores, ou seja, nos críticos que o precederam, chegando até mesmo a Aristóteles:

Ao assumir publicamente o seu papel, o crítico considerava admitido que o seu veredicto representava não só a sua opinião pessoal, mas a de numerosos leitores, e, sempre que manifestava aprovação ou reprovação a qualquer passagem da obra acerca da qual disqueteava, tinha o cuidado de se restringir às regras, isto é, apelava em última análise para as apreciações mais gerais de críticas anteriores e, como extremo recurso, para Aristóteles (HENNEQUIN, 1910 apud SOUZA, 2011b, p. 583).

⁴ Jornalista, crítica de literatura e professora de Teoria Literária. Foi colaboradora do caderno *Prosa e Verso*, do jornal *O Globo* e editora do caderno *Ideias & Livros*, do *Jornal do Brasil*.

⁵ Guilherme Moniz Barreto (1863-1899): formado em Letras, atuou no jornalismo e foi estudioso da cultura e da literatura, distinguindo-se pela aplicação da chamada “crítica científica” em Portugal.

⁶ Émile Hennequin nasceu em Palermo, Itália, no ano de 1859. Propôs-se a sistematizar a “crítica científica” com um modelo de investigação que integrava uma “análise estética”, uma “análise psicológica” e uma “análise sociológica”.

Toda essa confluência de ideias sobre a importância da crítica literária nos mostra que o reconhecimento da sua pertinência para os estudos de literatura é incontestável. O próprio Machado de Assis, no artigo já citado, destaca que, se o crítico desenvolvesse as condições, virtudes e deveres necessários para a análise literária (consciência, tolerância, independência, perseverança e conhecimento do que fala), os resultados seriam imediatos e fecundos:

A arte tomaria novos aspectos aos olhos dos estreatantes; [...] a literatura alimentada ainda hoje por algum talento corajoso e bem-encaminhado veria nascer para ela um dia de florescimento e prosperidade. Tudo isso depende da crítica. Que ela apareça, convencida e resoluta – e sua obra será a melhor obra dos nossos dias (ASSIS, 1865, p. 1 apud SOUZA, 2011b, p. 562).

Durante o século XX, a crítica continuou a ser alvo de reflexão. Sílvia Romero, em 1909, publica um detalhado estudo “Da crítica e sua exata definição”, em que procura fazer uma análise da trajetória da crítica e tenta defini-la. É interessante notar que Romero chega a uma definição de crítica ao final de seu artigo, porém, além disso, mostra que ela tem uma função significativa, pois abarca toda a área de pensamento. Como se observa, já no século XX, Romero assinala que ainda há um dilema ao caracterizar a crítica, bem como uma discordância na sua aceitação:

Como tem sido tratada até aqui pelos homens do ofício, a pobre crítica, insisto, de um lado, se vê amesquinhada por andar reduzida a uma espécie de bisbilhotice sobre literatura e literatos e, às vezes, artes e artistas; e, por outro lado, se vê, sem títulos sérios, indebitamente endeusada, erigida à categoria de ciência especial, que, por mais que se agite, coitada! Não achou ainda um assento em nenhuma classificação conhecida! [...] Já deixei dito e repetido que ela abarca toda a área do pensamento, aplica-se a todas criações humanas (ROMERO, 1909 apud SOUZA, 2011b, p. 615-616).

A instabilidade em torno da aceitação da crítica ainda persistiu por um longo tempo. Na década de 1940, o professor Afrânio Coutinho combateu a crítica impressionista, acentuando que a crítica deveria ser respaldada por uma análise com um método próprio, uma “crítica estética”: “Coutinho levantou a bandeira de uma metodologia de análise, impondo aos críticos a necessidade de incorporar uma investigação de literatura próxima à atividade científica contra o que chamava de ‘amadorismo’ dos autores de rodapé.” (NINA, 2007, p. 25). Vale lembrar que é nesse período que surgem as faculdades de Letras; logo, a discussão torna-se ainda mais acalorada. A partir de então, as universidades se especializaram mais na crítica acadêmica, incorporando mais teoria à sua prática, e, como consequência, essa crítica adquiriu uma linguagem própria muito específica, não adequada para o público do jornal, que

buscava um linguajar mais objetivo e claro. Fábio Durão expõe essa diferenciação entre a crítica jornalística e a crítica acadêmica:

A crítica existe hoje sob duas formas principais, de comunicação não tão fluida entre si. A **crítica acadêmica** é realizada na universidade; ela requer-se rigorosa e não está primordialmente preocupada com problemas de tempo e espaço. Ela também não visa primeiramente a um público mais amplo, pois tem como horizonte uma comunidade de pares. A **crítica de jornal** não pode se dar ao luxo de ser difícil ou longa demais (com o tempo, de fato, está cada vez mais enxuta); ela ambiciona, acima de tudo, ser compreensível, para poder atingir o maior número possível de leitores, visto como consumidores (DURÃO, 2016, p. 12 – grifo do autor).

Na contemporaneidade, a crítica literária jornalística tem-se limitado aos suplementos literários, que vêm aos poucos diminuindo e perdendo força nos jornais de grande circulação.

É notório que a crítica literária jornalística desempenhou um papel considerável dentro do processo de se pensar a literatura nacional, apesar dessa vertente ter diminuído consideravelmente nos jornais da atualidade:

Vimos aqui que a literatura já esteve muito mais presente no jornalismo do que agora. Não apenas os textos publicados nos ancestrais dos cadernos literários tinham linguagem mais próxima da literária, como livros inteiros eram transcritos em capítulos - os folhetins. Tudo isso acabou. Se houve o ganho da objetividade por um lado, aproximando o texto crítico da linguagem mais jornalística, por outro, não se pode deixar de dizer que a literatura foi, aos poucos, perdendo o espaço - e importância - nos jornais. Esse é o lado perverso da história (NINA, 2007, p. 76).

Mesmo com a diminuição do seu espaço nos jornais, a crítica não desapareceu e isso está longe de acontecer, como afirma Jobim. Pelo contrário, seu percurso nos apresenta a forma pela qual ela se adapta e se apresenta mediante um novo contexto, no qual novas configurações e possibilidades surgem cada vez mais rápido, com a ampliação de um mundo constantemente conectado. Nessa conjuntura, os críticos, que são também criadores, na medida em que dão voz à obra de arte, “foram e são parte fundamental do sistema: aquilo a que dão espaço e que selecionam, ou aquilo que vetam nos cadernos culturais, nas seções de jornais e periódicos, nos ensaios, tem repercussão social” (JOBIM, 2012, p. 15). É assim que a história da literatura se forma, como anunciou Jauss: por meio da atualização dos textos literários por parte do leitor, do escritor e do crítico, que tem a incumbência de refletir sobre eles.

1.2 *Correio da Manhã, Diário de Notícias, Diário da Noite e Jornal do Brasil*

Antes de expormos as críticas encontradas, suas semelhanças e repercussões nos estudos acadêmicos, é importante contextualizar os jornais selecionados, bem como frisar a sua relevância dentro da conjuntura histórica e jornalística da época.

Entre os jornais escolhidos para o nosso estudo, o jornal *Correio da Manhã* merece destaque por sua distinção histórica e por conter diversas referências a Graciliano Ramos, seja enquanto político, escritor ou mesmo figura pública, seja por ter no autor de *Vidas secas* um colaborador assíduo.

Com início em 1901 e término em 1974, o periódico acompanhou momentos importantes da história mundial e brasileira, como as duas guerras mundiais, o Estado Novo e a Ditadura Militar:

Lançado em 15 de junho de 1901, numa época em que a imprensa se mostrava mais explicitamente parcial no jogo do poder, o periódico, desde sua primeira edição, nas palavras de Nelson Werneck Sodré, primava por um “ferrenho oposicionismo, de extrema virulência”, em contraste com o “extremo servilismo” adotado por jornais concorrentes. Seu caráter era independente, legalista, liberal e doutrinário, dentro de uma linha editorial combativa à situação, no caso, inicialmente, a República Velha oligárquica – no entanto, sempre se destacou como “jornal de opinião”. Identificava-se, num primeiro momento, com as classes populares, mas com o passar do tempo atraiu a atenção da classe média do Rio de Janeiro; muitas vezes apresentava aos leitores textos de forte carga emocional. Ao longo do tempo desenvolveu também certa preocupação estética, no que foi inovador, marcado-se pela crescente valorização de ilustrações e fotos. Ademais, o *Correio da Manhã* sempre se posicionava a favor de medidas modernizadoras e contra forças políticas vistas como bloqueadoras do desenvolvimentismo e do acesso popular a alguns direitos fundamentais. O fim de sua publicação, em 8 de julho de 1974, deu-se por incompatibilidades da folha com a ditadura militar, que inicialmente apoiara (BRASIL, 2014).

O *Correio da Manhã* contou com a colaboração de muitas personalidades do campo cultural e político, incluindo Rui Barbosa, José Veríssimo, Álvaro Lins, Carlos Drummond de Andrade, Aurélio Buarque de Holanda, Otto Maria Carpeaux, Ferreira Gullar, Graciliano Ramos, entre outros.

José Fernandes, que trabalhou durante trinta e um anos no *Correio da Manhã*, em diversos cargos, afirma sobre a participação de Graciliano no jornal:

Lembro do Graciliano Ramos, trabalhei com ele. Era um indivíduo reservado. **Fazia a revisão dos originais, justamente daquela parte essencial**, dos artigos assinados e dos editoriais. Ele trabalhava diretamente com o Costa Rego e **exigia um português escorreito**. Nesse trabalho não nos encontrávamos, pois eu era chefe da

revisão. Eu trabalhava em um andar abaixo e ele acima. Mas nos víamos sempre no restaurante (FERNANDES, 2002, p. 66 – grifo nosso).

Percebe-se que a menção ao trabalho de Graciliano no *Correio da Manhã* era condizente com seu estilo literário: a valorização da língua portuguesa sem defeitos e com elegância.

Marcio Moreira Alves, editorialista do *Correio da Manhã*, que fez parte do corpo editorial da Enciclopédia Barta (Enciclopédia Britânica) e foi deputado federal cassado durante o regime militar, também reitera a impressão de José Fernandes sobre a escrita precisa de Graciliano:

Infelizmente, quando cheguei, o chefe da revisão, que fazia o mesmo trajeto, acabara de se aposentar. Foi por isso que só conheci Graciliano Ramos pelas histórias que de seus hábitos e ranzinzices dele contavam os mais antigos, como a parada obrigatória no Bar Marialva, para uma talagada de cachaça ao chegar e outra ao sair, já tarde da noite, e **os recados mal-humorados que mandava aos redatores que tomavam liberdades com a língua portuguesa** (ALVES, 2002, p. 48 – grifo nosso).

O jornal *Diário de Notícias* teve início mais tardiamente, em 1930, e publicou sua última edição no ano de 1976. Em meio à Revolução de 30, o jornal surgiu e viveu tempos de mudanças políticas no Brasil:

Após se firmar como um dos mais importantes diários do jornalismo brasileiro, tendo apoiado e, sobretudo, combatido a política de diversos governos distintos, ocasião em que se mostrou ambivalente, circulou até novembro de 1976, após falhar em seu projeto de colher dividendos ao adotar uma linha favorável ao governo militar instaurado com o golpe de 1964 (BRASIL, 2015a).

Uma das prioridades do periódico era a propagação da educação e cultura. Aos domingos, publicava o suplemento *Letras e Artes*, que era dedicado à literatura:

O *Letras e Artes* tornou-se um dos mais prestigiados suplementos culturais do Brasil, de tal modo que, em 1957, foi distinguido com o Prêmio Paula Brito, dado pela Prefeitura do então Distrito Federal para distinguir a publicação desse gênero considerado de maior categoria. A essa distinção seguiu-se o Prêmio Antônio Joaquim de Castilho, atribuído pela Confederação Nacional da Indústria (O MAIS..., 2006, p. 59).

Assim como no *Correio da Manhã*, o *Diário de Notícias* também contou com a contribuição de grandes nomes na sua edição, incluindo, entre eles, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Sérgio Buarque de Holanda, Rachel de Queiroz, Gilberto Freyre, Jorge de Lima, Rubem Braga e Otto Lara Resende.

O *Diário da Noite* foi um vespertino em complemento ao matutino *O Jornal*. Também foi testemunha das mudanças políticas pelas quais o Brasil passou, alcançando muitos leitores:

Fundado no Rio de Janeiro (RJ) em 5 de outubro de 1929, dirigido por Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (seu dono formal), Cumplido de Sant'Anna e Frederico Barata, o *Diário da Noite* foi um vespertino em complemento ao matutino *O Jornal*, também de "Chatô". Apresentava-se como membro da "vanguarda do movimento liberal", ou seja, era explicitamente articulado com a Aliança Liberal, em oposição ao regime oligárquico da República Velha. Lançado em duas edições diárias, saindo a primeira às 15h, foi um empreendimento totalmente projetado em apenas duas semanas, tendo conquistado entre 60 e 80 mil leitores em seu primeiro mês de circulação. Editado até 1973, foi mais um dos inúmeros periódicos dos Diários Associados, a rede de comunicação iniciada por Chateaubriand nos anos 1920 (BRASIL, 2015b).

Por fim, o *Jornal do Brasil*, periódico existente até os dias atuais, é também o mais antigo do nosso *corpus* de análise, fundado em 1891. O *Jornal do Brasil* foi um periódico de extrema relevância no contexto nacional e atravessou diversos momentos de importância histórica, assim como os demais periódicos pertinentes ao nosso estudo. Entretanto, além de ter passado por esses períodos, o jornal ainda faz parte da nossa história, mesmo chegando a ficar por quase oito anos sem publicação impressa, após uma grave crise financeira:

Diário e matutino, o *Jornal do Brasil* foi fundado no Rio de Janeiro (RJ) em 9 de abril de 1891, por Rodolfo de Sousa Dantas e Joaquim Nabuco. Tendo passado por diversas fases em mais de cem anos de história, o JB teve papel crucial na definição dos rumos da imprensa brasileira, sobretudo a partir de 1959, quando passou por uma revolucionária reforma gráfica e editorial. Vítima de longa e severa crise financeira, o periódico teve sua versão impressa extinta em 31 de agosto de 2010, quando passou a existir somente na internet (BRASIL, 2015c).

O *Jornal do Brasil* também já contou com a contribuição de inúmeras personalidades, tais como Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Armando Nogueira, João Saldanha, Fernando Sabino, Fausto Wolff, Millôr Fernandes e Ziraldo.

1.3 Graciliano Ramos enquanto crítico literário

O autor de *Histórias de Alexandre* foi um colaborador frequente na escrita jornalística. Ainda no ano de 1914, o alagoano veio para o Rio de Janeiro por um curto período para trabalhar como revisor no jornal *Correio da Manhã*. Mais tarde, depois do período em que

ficou encarcerado na prisão da Ilha Grande, o escritor não retornou para Alagoas, instalando-se na capital carioca. Para obter recursos e manter seu provimento, além da escrita literária ficcional, começou a escrever artigos para jornais. Muitos dos seus artigos e crônicas foram agrupados em livros, como *Linhas Tortas*, livro de 1962, que reúne diversas crônicas publicadas ao longo de várias décadas, *Viventes das Alagoas*, do mesmo ano, que, além de crônicas, inclui ensaios e relatórios da época em que exercia cargo político, *Garranchos*, livro organizado por Thiago Mio Salla, de 2012, que contém crônicas, artigos de crítica literária, discursos políticos, entre outros inéditos de Graciliano, e *Conversas*, de organização de Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla, lançado em 2014, que apresenta uma compilação de entrevistas, enquetes e depoimentos do Mestre Graça ao longo dos anos de 1930 e 1940.

Graciliano tinha uma visão muito própria de literatura. Através da leitura de suas crônicas, seus artigos e mesmo das suas cartas, percebemos que o escritor pontuou claramente a sua percepção do fazer literário e da forma como a literatura brasileira deveria ser trabalhada. O autor sempre defendeu que os escritores não deviam se aproveitar do discurso de renovação da escrita literária para “bagunçar” a língua. Para ele, a correção na escrita era fundamental, pois a balbúrdia não era um critério estético. Na crônica “Dois Mundos”, de *Linhas Tortas*, o autor afirma:

Originou-se uma certeza – e sobre ela se ergueu parte da nossa literatura contemporânea. Liberdade. Carta de Alforria. Abaixo o galego. Os direitos do homem. Caímos no exagero. Desejando libertar-nos, reforçamos a dependência escrevendo regularmente contra as normas. [...] Certo é necessário renovar a língua culta, não deixá-la perecer e mumificar-se nos alfarrábios, fixar nela os subsídios que a multidão lhe oferece. Não se concluí daí que devemos tartamudear em livros uma infeliz algaravia indigente, apenas compreensível quando percebemos a entonação e o gesto (RAMOS, 2005, p. 388).

Tal afirmação é uma crítica à forma como o movimento modernista se apropriou da intenção de valorizar a língua falada pelos brasileiros. Apesar de ser visível na leitura das obras de Graciliano que o escritor priorizava uma escrita que se aproximasse da forma como os brasileiros falavam, ele não acreditava que a total liberdade sintática e ortográfica pudesse gerar bons resultados, o que deixa evidente na crônica “Decadência do romance brasileiro”:

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

sintaxe presumivelmente correta encaixaram. E as barbaridades foram aceitas, lidas, relidas, multiplicadas, traduzidas e aduladas (RAMOS, 2012a, p. 263).

Não só nas suas crônicas e artigos, mas também em discursos, como o proferido no ato de sua posse na ABDE (Associação Brasileira de Escritores), em maio de 1951, sua veia crítica aparece no que se refere ao movimento modernista:

Nunca trouxemos desarranjos às letras. De 1922 a 1930 obstinaram-se em virá-las pelo avesso. Só num Estado, São Paulo, de uma revolução partiram quatro sub-revoluções. E em toda parte moços apressados e afoitos compuseram romances numa semana e dúzias de poemas num dia. Aperrearam a gramática, buliram com palavrinhas inofensivas. O pronome, bambo, mesquinho, oblíquo, afeito a escorar-se, a meter-se nos cantos dos períodos, foi obrigado a servir de porteiro. Um sarapatel medonho, em suma (RAMOS, 2012a, p. 318).

Tais afirmações do autor poderiam levar-nos a crer que ele não considerava a língua falada pelo povo brasileiro na sua escrita. Entretanto, para Graciliano, a língua do brasileiro era extremamente relevante, como assinala em uma entrevista:

- Sabe que é apontado como um dos nossos escritores modernos que melhor manejam o idioma?
 - Conversa. Talvez, se houvesse alguma verdade nisso, eu devesse muito aos caboclos do Nordeste, que falam bem. É lá que a língua se conserva mais pura. Num caso de sintaxe de regência, por exemplo, entre a linguagem de um doutor e a do caboclo, não tenha dúvida, vá pelo caboclo – e não erra. Note que me refiro ao caboclo do sertão. O do litoral vai-se estrangeirando (RAMOS, 2014a, p. 197).

Em relação ao estudo de uma literatura mais voltada para uma realidade nacional, outra crítica que o autor fazia era referente à literatura romântica, com suas extensas descrições, detalhando aspectos que em nada se assemelhavam à cultura brasileira. Ao escrever sobre *Doidinho*, de José Lins do Rego, afirmou:

Nesse *Doidinho* excelente não há excesso de tintas. As coisas não nos aparecem como são (e quem sabe lá como são as coisas?), mas como o personagem principal as vê. [...] Não sabemos como é por fora essa criança carregada de taras e cacoetes. Será loura ou morena? Terá olhos pretos, azuis, verdes ou amarelos? E o resto? Estamos longe do tempo em que o cidadão gastava eternidades para descrever um tipo das unhas dos pés à ponta dos cabelos. Não esquecia uma ruga, não esquecia um botão da camisa. No fim de tudo apresentava um manequim (RAMOS, 2012a, p. 134-135).

Para o autor de *Insônia*, essas personagens não pareciam reais; não somente pela excessiva descrição, mas também pelo fato de que, muitas vezes, a subjetividade excluía a

objetividade para criar personagens completas, isto é, que fizessem parte de narrativas que não excluíssem o viés social e econômico:

Lendo certas novelas, temos o desejo de perguntar de que vivem as suas personagens. [...] A riqueza surge criada, como nas histórias maravilhosas, faz-nos pensar no deserto, onde o povo eleito recebia alimento do céu. [...] Acontece que alguns escritores se habituam a utilizar em romance apenas coisas de natureza subjetiva. [...] Vemos aqui nos livros uma pequena humanidade incompleta, humanidade que às vezes sente e pensa, mas é absolutamente desprovida das necessidades essenciais. [...] Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas, se esquecermos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro (RAMOS, 2005, p. 363-368).

O trecho acima pertence à crônica “O fator econômico no romance brasileiro”, de 15 de julho de 1945. O autor retoma esse pressuposto um ano mais tarde, em um discurso proferido na célula Teodoro Dreiser:⁷

Ora, há alguns anos, brotou aqui uma literatura presumidamente misteriosa, sombria, infernal, que abusa das palavras mistério, sombra e inferno, mas onde não percebemos mistério, nem sombra, nem inferno. [...] Na verdade pretendiam anular o fator econômico, fugir a materialismos inconvenientes – e em consequência apresentaram-nos fantasmas e proclamaram-se donos do romance introspectivo. Afirmamos repetidamente a esses homens que o mundo subjetivo, não exclui o objetivo; pelo contrário, baseia-se nele (RAMOS, 2012a, p. 279).

Como veremos mais adiante nas críticas dos jornais, uma comparação que era feita frequentemente era a da semelhança entre os estilos de Graciliano e Eça de Queirós. O autor admite em entrevistas que o escritor português era um dos seus preferidos:

O escritor português que me deixou maior influência foi, em parte, francês: Eça de Queirós. O seu ritmo, a sua construção, o seu riso – tudo teve o seu berço sob o solo de Paris, muito embora ele construísse os seus volumes num hotel de Londres ou mesmo na ambiência sossegada de Leiria (RAMOS, 2014a, p. 282).

Outro ponto que encontramos nas críticas dos periódicos e que o autor de *Vidas secas* admite é a sua predileção e vinculação à estética realista:

Tenho por predileção Aluísio Azevedo, mas não deixo de admirar outros escritores nacionais e estrangeiros. Assim, predominaram também sobre mim o realismo nu de Adolfo Caminha e a linguagem sarcástica de Eça de Queirós. [...]

⁷ A célula Teodoro Dreiser (1945-1946) era diretamente ligada ao Partido Comunista Brasileiro e reunia os escritores do partido. O nome, sugestão de Graciliano, fazia homenagem ao escritor americano Theodore Dreiser, de origem operária e orientação comunista.

Sou realista. Faço exatamente o contrário dessa nova moda, o chamado abstracionismo. Evidentemente, se gostasse disso – de abstracionismo – só faria esse tipo de literatura. Podia até pintar o Céu e o Inferno... (RAMOS, 2014a, p. 52-250).

Para além de reconhecer a influência realista, o crítico Mestre Graça justifica sua escolha, pontuando os aspectos da estética que mais lhe atraem:

Dizem por aí que os realistas só olham a parte má das coisas.
Mas que querem?
A parte boa da sociedade quase que não existe.
De resto é bom a gente acostumar-se logo com as misérias da vida. **É melhor do que o indivíduo, depois de mergulhado em pieguices românticas, deparar com a verdade nua e crua.**
Prefiro o realismo, repito, e creio que o realismo será a escola do futuro (RAMOS, 2014a, p. 55 – grifo nosso).

Para Graciliano, as personagens deveriam estar contextualizadas em um ambiente real, circundado por uma “verdade nua e crua”, que fosse ao encontro das questões e problemáticas do cotidiano. Por isso, a crítica veemente do autor ao romantismo exagerado em abstrações. Daí a sua preferência, expressa em 1910, por Eça e Aluísio Azevedo:

- Qual prefere atualmente? Por quê?
Eu disse que preferia Aluísio Azevedo. Por quê? Porque é o mais sincero de quantos manejam a pena em nosso país; porque, afrontando uma sociedade atrasada e uma imprensa parcial e injusta, teve forças para derribar o romantismo caduco; porque em sua vasta obra e fecunda existe o que há de mais verdadeiro e simples (RAMOS, 2014a, p. 52).

É comum encontrarmos nas críticas dos periódicos e dos estudos acadêmicos uma comparação entre o estilo de Graciliano com o de Machado de Assis. Além de negar essa relação, o autor de *Infância* tece diversos comentários sobre a obra do fundador da Academia Brasileira de Letras. Para ele, embora Machado de Assis não representasse um caso de genialidade, deveria, contudo, ser considerado um grande escritor:

Machado de Assis é grande escritor [...], apenas não é romancista. Do ponto de vista da técnica novelística, todos os seus romances são deficientes. São misturas de crônicas, ensaios, aforismos, meditações, contos, sobretudo de contos. *O Brás Cubas* não é outra coisa senão uma narração incoerente, com uns contos interpolados. Magníficos contos, aliás, pois Machado é grande nesse gênero, maior entre os brasileiros (RAMOS, 2014a, p. 208).

Os elogios de Graciliano aos contos de Machado não são irrelevantes. Vale ressaltar que Graciliano fez parte da organização de uma antologia de contos brasileiros. O escritor alagoano foi o responsável por selecionar os melhores contistas para fazer parte do

compêndio, cuja elaboração é lembrada em diversos momentos durante a década de 1950 no *Correio da Manhã*:

Há cerca de dez anos, Graciliano Ramos, a convite de um dos nossos editores, iniciou o preparo de uma antologia do conto brasileiro, que seria o mais completo levantamento do que até hoje temos realizado nesse setor da ficção. Todo mundo se lembra do empenho com que o romancista de *São Bernardo* se entregou a essa tarefa, procurando fazer uma revisão crítica de muitos contistas esquecidos, cuja obra ficou muitas vezes confinada nos ambientes da província. Para isso chegou ele a escrever a vários prefeitos, solicitando-lhes a pesquisa de trabalhos que editados em municípios distantes da metrópole por lá se conservaram inéditos. Sendo que um desses prefeitos lhe respondeu mesmo não dispor de tempo para se preocupar com esse negócio de literatura.

Mas vencendo todos os obstáculos, Graciliano levou avante o empreendimento, deixando prontos nas mãos do editor os originais da antologia em três volumes. E por que não foi ela publicada até agora? – eis a pergunta que se impõe (HÁ..., 1954, p. 7).

Sobre estilo literário, ao tecer comentários a respeito do que os críticos afirmam sobre o assunto, Graciliano pontua que no Brasil, provavelmente Machado é quem possui estilo:

Aqui no Brasil os nossos críticos vivem a dizer que “fulano tem estilo”, “o estilo de sicrano”. Bobagem. Estilo quem tem é Stendhal, são os russos do século passado, é Dickens. Quem tem estilo aqui no Brasil? Machado, talvez (RAMOS, 2014a, p. 76).

Como se observa, Graciliano Ramos não se limitou a escrever textos ficcionais e pensar o fazer literário no bojo deles, por meio das suas personagens. O autor pensava e refletia sobre a literatura também ao escrever seus artigos e crônicas, ao dar entrevistas e proferir discursos. Essa vertente do romancista de *Angústia* enquanto crítico literário também encontra respaldo no estudo de José Luís Jobim, *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*, no qual o professor postula sua hipótese sobre os críticos criadores – autores que ao produzirem suas críticas já anunciam o projeto estético de literatura presente nas suas obras ficcionais:

Minha hipótese sobre esses críticos criadores é que há uma interseção entre o que escrevem *sobre* literatura e o que produzem *como* literatura. Esta interseção não existe nos mesmos termos para cada um deles, mas estaria presente no trabalho de todos. O que implica que todos estes autores dialogam com um certo quadro de referência já presente, uma instância pré-constituída em relação ao seu próprio texto literário, à qual de alguma maneira fazem referência no próprio momento da gênese textual (JOBIM, 2012, p. 7).

Entre a obra de Graciliano e suas opiniões críticas sobre literatura é perceptível uma relação de coesão e coerência que se comunicam e complementam. Nos periódicos aqui

pesquisados, em muitas circunstâncias nos deparamos com o escritor de ficção e o crítico de literatura Graciliano Ramos. Para ele, a arte não podia se desvencilhar da vida. A crítica e a literatura também não poderiam ser composições estanques, incomunicáveis:

Quando nossos olhos se abrem para este mundo de miséria e dor, é impossível não reagir, não clamar contra tanto infortúnio – diz-nos Graciliano com veemência. – E eles querem que nos calemos, de braços cruzados, e que façamos arte pela arte... (RAMOS, 2014a, p. 98).

Por esse ângulo, a arte não pode se eximir de pensar a vida, a sociedade e as suas questões. O autor de *Caetés* reconhecia na escrita jornalística um caminho para a difusão da arte e da propagação da literatura:

- Que pensa do jornal no tocante às letras e à literatura?
- Creio que o jornal é absolutamente necessário, indispensável mesmo à literatura, principalmente em um lugar onde apenas de longe em longe aparece um livro (RAMOS, 2014a, p. 54).

É visto que a crítica literária e a escrita ficcional caminharam juntas na trajetória de Graciliano. Enquanto romancista, memorialista e crítico, o escritor de Quebrangulo participou ativamente da esfera jornalística, colaborando com diversos periódicos. Neles, sua obra também foi analisada e criticada, fato que merece um estudo mais aprofundado e depurado, pois estas críticas permeiam os estudos acadêmicos até a atualidade, como veremos no decorrer deste trabalho.

2 A RECEPÇÃO CRÍTICA DOS ROMANCES DE GRACILIANO RAMOS NOS JORNAIS E A SUA INFLUÊNCIA NOS ESTUDOS ACADÊMICOS

Graciliano Ramos publicou quatro romances ao longo de sua vida: *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938). Apesar de não ser numericamente extensa, a sua produção romanesca mostra um projeto literário bem desenvolvido e amadurecido, coeso e coerente com as visões críticas do escritor.

Todos os romances de Graciliano foram publicados na década de 1930, período no qual o Brasil vivia à mercê de uma agitação política, com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, e o mundo estava na iminência do início da Segunda Guerra Mundial. Nesse momento de instabilidade e incertezas, a chamada geração dos escritores de 1930 assumiu a postura de trabalhar em sua literatura as questões sociais e voltou-se especialmente para o regionalismo, como pontua Thiago Mio Salla no artigo “Literatura, política e legitimação institucional: o romance de 1930 e o modernismo de 1922 segundo a retórica estadonovista”:

os romancistas surgidos depois de 1930, mais apegados ao povo e a terra, não teriam fugido às demandas do real e, conseqüentemente, a suas funções frente à pátria, com destaque para a construção da unidade nacional a partir do tratamento de matérias regionais (SALLA, 2015, p. 128).

Por conta dessa nova atitude em relação ao romance, muitos críticos classificaram a literatura produzida durante a década de 1930 com base na dicotomia romance regionalista e romance intimista, que admitia que, em geral, os romancistas vindos do Nordeste eram guiados pela vertente regional e os do Sul estruturavam suas obras por um viés mais psicológico. No livro *Uma História do romance de 30*, Luís Bueno aponta como essa polarização é ineficaz, principalmente levando-se em consideração autores como Graciliano Ramos, Dyonélio Machado e Rachel de Queiroz. A obra ficcional do autor de *Vidas secas* deixa claro que o escritor não pode ser limitado a uma categorização regional, que exclui a intimista. Para Alfredo Bosi, Graciliano poderia se enquadrar na tendência do romance de tensão crítica,⁸ na qual o protagonista resiste às pressões da natureza e do meio social, formulando ou não ideologias explícitas do seu mal-estar permanente.

Veremos que desde as primeiras críticas dirigidas aos romances de Graciliano, entre as décadas de 1930 e 1950, o escritor é colocado em um lugar à parte da literatura, não podendo

⁸ Bosi distingue quatro classificações para o romance a partir da década de 1930: romances de tensão mínima, romances de tensão crítica, romances de tensão interiorizada e romances de tensão transfigurada (1994, p. 392).

ser circunscrito em uma categoria que se esgota na produção de romances que tratam do tema regional – nos seus romances, o drama íntimo do homem é o que ressalta aos nossos olhos; a descrição exterior limita-se ao necessário para que a narrativa tome forma. O escritor, que defendia uma literatura real (que se aproximasse da vida que as pessoas levavam), cuja influência realista era declarada, foi um vanguardista na técnica do monólogo interior no romance brasileiro, posicionado no mesmo patamar de grandes nomes da literatura nacional e internacional – compreensão partilhada ainda hoje pela crítica acadêmica.

2.1 *Caetés*

O primeiro romance de Graciliano Ramos, *Caetés*, foi o que menos apresentou ocorrências em todos os jornais analisados. Creditamos a esse fato possíveis razões: por ser o primeiro romance do autor, seu apelo literário ainda não tinha alcançado grandes proporções; o êxito na recepção de *Caetés* desencadeou um maior número de críticas com relação aos próximos romances. No *Correio da Manhã*, em 1930 e 1936, por exemplo, a menção a *Caetés* é feita destacando mais a estreia do autor do que propriamente o romance e suas características:

Da Bahia e de Recife chegam notícias do próximo aparecimento de um romance que promete barulho: Os *Caetés*, da autoria do sr. Graciliano Ramos, romancista de Palmeira das Índias, em Alagoas, inteiramente desconhecido aqui, isto é, na Avenida e na Rua do Ouvidor (CORREIO..., 1930, p. 6).

Um romancista do Norte
Graciliano Ramos estreou-se nas letras com os *Caetés*. Foi, porém, com o *S. Bernardo*, saído em 1934, que ele se revelou, por assim dizer, ao mundo cultural brasileiro (MONIZ, 1936, p. 6).⁹

No jornal *Diário de Notícias*, o primeiro romance de Graciliano Ramos é abordado como um livro aguardado pela crítica. Além disso, é visto como uma pintura da cidade do

⁹ Sempre que possível, disponibilizaremos informações sobre os críticos dos periódicos analisados. Heitor Moniz: trabalhou no jornal *Correio da Manhã*; foi convidado a ser membro do Ministério do Trabalho, logo que foi criado.

interior, o que lhe dá complexidade e qualidade. Augusto Frederico Schmidt¹⁰ expõe sua visão sobre o romance e o estilo do autor:

Já em *Caetés*, seu primeiro livro, o sr. Graciliano Ramos se revelou o mesmo tipo marcado de escritor, a mesma natureza terrivelmente espinhosa, sem flores, e com frutos tristes de um gosto agreste e amargo. Isto, porém, é o que lhe dá, na nossa literatura transbordante e fácil, um brilho realmente singular (SCHMIDT, 1934, p. 20).

Foi Schmidt o responsável por inserir Graciliano no circuito literário ao tomar conhecimento do relatório de prestação de contas que o autor elaborou enquanto prefeito de Palmeira dos Índios e dar seguimento aos trâmites para a publicação de *Caetés*. Sua percepção sobre o “gosto agreste e amargo” da literatura do autor de *Angústia*, exposta em 1934, será retomada por diferentes críticos em outros momentos. Por ora, lembramos do *Livro Agreste*,¹¹ de 2005, de Abel Barros Baptista, professor da Universidade Nova de Lisboa. No livro, Baptista liga o conceito do agreste aos livros que são exemplos de uma poética nordestina e de uma construção literária “cujo atributo central seja homólogo da pedra e da terra, isto é, agreste” (BAPTISTA, 2005, p. 14).

Apesar de Baptista concentrar sua análise em *São Bernardo* (e em *A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto) e não em *Caetés*, essa poética agreste já podia ser percebida no primeiro romance de Graciliano – ainda que se apresentasse de forma mais discreta, guardando as influências realistas e naturalistas. Antonio Candido já havia antecipado, quando da publicação de *Ficção e Confissão*, em 1955, que *Caetés* dava a impressão de um “preâmbulo” para os grandes livros posteriores.

O *Diário da Noite* fala de *Caetés* em três oportunidades: duas na década de 1930 e uma em 1950. Contudo, não se atém apenas ao fato de ser o primeiro romance do escritor de Quebrangulo. Fala das peculiaridades do romance e de como Graciliano já mostrou o seu talento nele:

Com a publicação de seu primeiro romance *Caetés* colocou-se o sr. Graciliano Ramos no rol dos **nossos melhores romancistas**. A crítica, pela opinião de Jorge Amado, Oscar Mendes, Agrippino Grieco, Waldemar Cavalcanti e outros reconheceu em Graciliano Ramos um narrador às direitas, **um romancista de costumes, um estilista impecável, com certas tintas impressionistas à Eça de Queirós** (LIVROS..., 1934, p. 5 – grifo nosso).

¹⁰ Poeta, colaborador na imprensa do Rio de Janeiro e fundador da Schmidt Editora, que publicou nomes como Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Gilberto Freyre, entre outros.

¹¹ O livro, de acordo com o autor, é um ensaio sobre um curso de literatura brasileira delineado para uma universidade não-brasileira.

É interessante observar nesta ocorrência algumas questões. Ela foi publicada na seção do jornal “Livros novos”, em 1934, e a propaganda era destinada a *São Bernardo*. Para endossar a propaganda e sua opinião, o seu autor se remete a *Caetés*, como um marco na carreira de Graciliano, e adiciona nomes de críticos que já consideram o escritor como um expoente da literatura. Outro ponto a ser ressaltado é a referência ao estilo da obra de Graciliano: “impecável, com certas tintas impressionistas à Eça de Queirós”.

Esta não é a única vez, nas críticas levantadas dos periódicos, que encontramos uma comparação entre Graciliano e Eça de Queirós. Em maio de 1956, H. Pereira da Silva, na seção “Formas e Cores”, escreve um artigo chamado “Influência de Eça sobre Graciliano”. Nele, comenta o ensaio de interpretação de Floriano Gonçalves, que acompanha a 2ª edição de *Caetés* e que visava mostrar até que ponto a influência do romancista português se fez sentir na obra do brasileiro. Transpomos a seguir parte do artigo de Pereira da Silva, a fim de discutir a questão trazida à tona:

Caetés, como se sabe, é o seu primeiro livro. Nada de supérfluo se nota nas suas páginas. Chega-se a ter mesmo, por vezes, a impressão de que o romancista utiliza-se de uma espécie de fita métrica psíquica, para expor-nos ideias e costumes através das suas personagens. Não há arroubos, entusiasmos, exageros de estreates. E se ignorássemos a ordem cronológica em que apareceram os romances, seu “primogênito” só poderia ser conhecido **pela influência marcante de Eça de Queirós.**

Floriano Gonçalves, no seu ensaio de interpretação que acompanha a 2ª edição de *Caetés*, assinala até que ponto a influência do romancista português se faz sentir na obra do brasileiro. E determina o limite dessa influência, estabelecendo uma fronteira espiritual entre um e outro, precisamente em *Caetés*.

De fato, **é notória a presença eciana nas páginas desse romance** (SILVA, 1956, p. 9 – grifo nosso).

Para Pereira da Silva, *Caetés* era um livro sem exageros, característica que considerava comum entre escritores estreates, que ainda não possuíam o domínio do exercício da escrita. Esse era um aspecto bastante conhecido da linguagem de Graciliano: a concisão. É sabido que o escritor revisava seus textos repetidamente em busca de eliminar o que considerava desnecessário. Um ano antes da crítica de Pereira da Silva, Candido também já havia observado em *Caetés* essa predisposição: “A vocação para a brevidade e o essencial aparece aqui na busca do efeito máximo por meio dos recursos mínimos, que terá em *São Bernardo* a expressão mais alta” (CANDIDO, 1992, p. 16).

Prosseguindo com a crítica de 1956, Pereira da Silva destaca que Floriano Gonçalves pensava que a influência eciana em *Caetés* era artificial:

Deixemos que o ensaísta, na sua interpretação, nos dê a medida exata da sua observação:

“A estrutura do livro corre paralela ao jeito eciano de construir o romance mais por movimento e detalhe que pela pesquisa introspectiva das personagens. [...] Nada que leva a adivinhar o Graciliano Ramos introspeccionista dos futuros romances de monólogos extensos e intensos. [...] Da observação ressalta o quanto era artificial a influência do romancista português. Partindo de *Caetés*, ele percorre uma nítida curva para atingir a sobriedade de *Vidas secas*, seu único livro escrito na terceira pessoa. Nele, Graciliano atingiu o máximo de sua expressão, a língua é justa, sóbria, pessoal” (SILVA, 1956, p. 9).

Pereira da Silva discorda dessa afirmação de Gonçalves. Para ele, a influência de Eça sobre Graciliano era contundente:

Não estamos inteiramente de acordo com a opinião do sr. Floriano Gonçalves. Divergimos num ponto que para nós é capital: o de “quanto era artificial a influência do romancista português”. Ao contrário, **julgamo-la profunda, enraizada, presa ao seu espírito como um marco da sua carreira.** *Caetés* pode ser na forma – por se assemelhar ao modo de Eça de Queirós compor seus romances – diferente do que se lhe seguiram, mas, fundamentalmente, **seus irmãos mais moços conservam, na prole humana, o mesmo sangue literário.**

Curiosa identificação essa de Graciliano Ramos com Eça de Queirós, **distantes um do outro como polos literários.**

Entre o romancista de *Primo Basílio* e o de *S. Bernardo*, mais do que o mar tantas vezes navegado, havia a separá-los a imensidão do oceano íntimo, refletido em seus romances.

Fica-se em situação delicada quando se pretende meter no mesmo saco das definições, personalidades literárias com a força de Graciliano Ramos e Eça de Queirós. Mas a verdade é que, apesar da grandeza de ambos, a literatura comporta mais do que isso (SILVA, 1956, p. 9 – grifo nosso).

Vê-se que Pereira da Silva admite a aproximação de Graciliano e Eça no que diz respeito à forma, entretanto, afirma que ambos os autores estão distantes como polos literários. Tal similitude entre o autor português e o brasileiro, defendida em 1956 por Pereira da Silva, reverberou em muitos estudos acadêmicos posteriores. De fato, entre os quatro romances de Graciliano, *Caetés* é o que mais diverge no que se refere à composição e o que mais se aproxima da filiação à estética realista. É necessário lembrar que, apesar de publicado em 1933, o romance já havia sido escrito anos antes, ao final da década de 1920.

Em 1938, quando Graciliano já havia publicado todos os seus romances, Rachel de Queiroz publica, no *Diário de Notícias*, uma crítica digna de nota para nosso trabalho. A escritora, amiga e contemporânea de Graciliano Ramos, trouxe à tona a comparação com Eça de Queirós. Para a autora de *O quinze*, a semelhança não sugere imitação, apenas influência:

O primeiro, *Caetés*, tinha muito da maneira de Eça de Queirós. (Naturalmente, tratando-se de quem se trata, estou muitíssimo longe de insinuar uma imitação. Apenas marco a influência, nascida, sei bem, não de uma intenção do romancista,

mas principalmente da afinidade de ocasião e assunto). Esse idílio provinciano, pois, com seus dramas, seus ridículos, seus grandes momentos, suas leves alegrias de amor, lembra muitas vezes o Eça na limpidez e elegância fácil do diálogo, na claridade fresca da paisagem, no irônico e fino desenho das figuras (QUEIROZ, 1938, p. 1).

Todos os escritores são influenciados por outros escritores e por estéticas literárias com as quais se identificam. Podemos inferir da afirmação de Rachel de Queiroz que a maior influência de Eça sobre Graciliano está na forma com que constrói a sua narrativa – elegante e límpida. Para leitores e críticos, o texto literário sempre ativa a memória de outras obras já lidas, que possuem implicações estéticas e históricas. Mesmo *Caetés* apresentando influências do estilo de Eça de Queirós, é preciso considerar as especificidades do contexto histórico e geográfico do qual ambos os autores fizeram parte, pois tais fatores são pertinentes para o efeito que a obra produz:

A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-os claramente um critério para a determinação de seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária (JAUSS, 1994, p. 31).

O *Jornal do Brasil*, que tem menções a Graciliano Ramos majoritariamente na década de 1950, só se remete a *Caetés* neste decênio. Em uma série de artigos chamada “Graciliano Ramos e a tradição nordestina”, Reginaldo Guimarães retorna à premissa da influência de Eça de Queirós sobre o alagoano, em 1958:

o seu romance inicial – *Caetés* – quando o estudo psicológico dos personagens e a trama romanesca ainda se mostravam, de fato, fortemente influenciados por Eça de Queirós. Influência, aliás, de que não conseguiram livrar-se os escritores brasileiros daquela época, tal a força renovadora que o escritor lusitano deu à estilística portuguesa (GUIMARÃES, 1958, p. 4).

Para destacar essa influência portuguesa, Guimarães também evidencia aspectos da linguagem lusitana trazidos para o romance:

Predominam em *Caetés* as tradições orais portuguesas. Delas ressaltam as festas de Natal, o presepe, o leilão de prendas com a sua forma clássica – “Afronta faço e não mais acho. Se mais achara, mais tomara” – e os ditos populares, ora na íntegra, ora já modificados pela aclimação temporal. Desses, destacaremos: “Deus dá o frio conforme a roupa”, “mandar pentear macacos”, “criatura de sete fôlegos”, “saber onde tem as ventas”, “casamentos dão em ossos de minhoca”, “vivendo para aí a vara de remo”, “tanto faz morrer assim

como assado”, “com o pé na cova”, “dito por não dito”, “qualquer maneira que não estejam bem”, “tem uma aduela de menos”.

Em todo há visível marca do sabor lusitano, modificado às vezes pelo tempo, ou pela colaboração espontânea do povo, na sua maneira paradoxal de acrescentar uma pedrinha ou corroer um motivo antigo (GUIMARÃES, 1958, p. 7).

Guimarães pontua, entretanto, que apesar dessa interferência lusa, Graciliano foi adiante e não se estagnou nela, amadurecendo o seu próprio projeto estético de literatura:

A maior glória, porém, de Graciliano Ramos, é que ele não estacionou. Conseguindo livrar-se, muito cedo, das primeiras influências, seguiu o rumo que sua personalidade procurava. Não lhe atraíram apenas o estudo dos caracteres humanos, das introspecções, dos enredos. Mais do que isso, precisava mostrar as alterações que o meio produzia no homem, e com ele reagia ou se adaptava (GUIMARÃES, 1958, p. 4).

Antonio Candido, em *Ficção e Confissão*, traz à tona a comparação entre Graciliano Ramos e Eça de Queirós. Todavia, mostra que, ainda que Graciliano tivesse influências ecianas, o alagoano tinha algo a mais: sua narrativa não se encerrava no exterior, mas enfatizava o indivíduo, perspectiva corroborada pela narração em primeira pessoa:

É o que se vê em algumas cenas excelentes, como o jantar de aniversário, onde os caracteres vão se manifestando pela rotação da conversa, que os traz, sucessiva ou alternadamente, ao primeiro plano, formando um conjunto animado de que nos parece discernir como modelo alguns jantares magistrais de Eça de Queirós: o que abre o 2º volume d’*Os Maias*, por exemplo, ou o que, n’*A Ilustre Casa*, sela a reconciliação de Gonçalo e Cavaleiro.

Em Graciliano, porém, há algo mais. Nessas cenas talvez inspiradas tecnicamente pelo romancista português (que parece ter sido leitura constante da sua mocidade, e com efeito impregna *Caetés* até certos pormenores de frases), nunca permaneceu, como ele, de tal forma embevecido pelo movimento de conjunto que chegasse a perder de vista os problemas específicos do personagem. [...] **À técnica, praticada segundo molde queirosiano, junta-se a algo próprio a Graciliano: a preocupação ininterrupta com o caso individual, com o ângulo do indivíduo**, que é – e será – o seu modo de encarar a realidade (CANDIDO, 1992, p. 17 – grifo nosso).

Observa-se que, para Candido, a influência da leitura de Eça de Queirós é pertinente na obra do autor de *Infância*, contudo, embora Graciliano se utilizasse dos moldes formulados por Eça, colocava em evidência seu estilo próprio, no qual o sujeito e seu individualismo são destaque – fato que o afasta em certa medida da estética naturalista:

A atmosfera geral do livro se liga também à lição pós-naturalista, voltada para o registro dos aspectos mais banais e intencionalmente anti-heróicos do cotidiano e com certo pudor de engatilhar os dramas convulsos de que tanto gostavam os fogosos naturalistas da primeira geração. [...] *Caetés* é rebento dessa concepção de romance, minuciosa e algo estática. [...] Exceto o narrador, João Valério, os demais são delineados por meio de aspectos exteriores, através dos quais vão se revelando

progressivamente. [...] E assim vemos de que modo a minúcia descritiva do naturalismo colide neste livro com uma qualidade que se tornará clara nas obras posteriores: a discrição e a tendência à elipse psicológica, cujo correlativo formal são a contenção e a síntese do estilo (CANDIDO, 1992, p. 14-15).

É necessário pontuar a relevância de *Ficção e Confissão* nesse estudo. Antonio Candido de Mello e Souza, crítico literário, sociólogo, ensaísta e professor universitário, transitou pela crítica dos jornais e se tornou referência para os estudos acadêmicos na área de Letras. Graciliano chegou a escrever para Candido agradecendo-lhe as críticas que escreveu sobre seus romances, como mostra a carta contida no prefácio de *Ficção e Confissão*. Para nosso estudo, o livro de Candido tem papel fundamental: publicado na década de 1950, começou a ser esboçado em 1945, quando trabalhava como crítico do jornal *Diário de São Paulo*. Seu lançamento recebeu destaque no *Diário de Notícias* como um ensaio “penetrante e seguro do crítico Antônio Candido” (FICÇÃO..., 1956, p. 3). Logo, trata-se de um ensaio aprofundado sobre a obra de Graciliano que referencia as críticas acadêmicas posteriores.

Um dos estudos acadêmicos sobre a obra de Graciliano Ramos que utilizaremos nessa pesquisa é o de Rui Mourão, *Estruturas*: ensaio sobre o romance de Graciliano, publicado pela primeira vez em 1969. Mourão – escritor, ensaísta e editor –, participou como crítico de diversos jornais como a *Folha de Minas* e o *Correio de Minas*, além de lecionar literatura brasileira na Universidade de Brasília. *Estruturas* foi um livro que se destacou por sua leitura detalhada da obra de Graciliano – um refinamento do método de *close reading*, como Wander Melo de Miranda destaca no seu prefácio.

Assim como Candido, Rui Mourão também menciona a questão da correlação entre Graciliano e Eça de Queirós em *Caetés*, porém apontando para outra direção:

Na luta do indivíduo contra a cidade, venceu o elemento coletivo e podemos ver, no momento em que João Valério renuncia a todas as suas veleidades e à sua antiga disposição de luta, Palmeira dos Índios emerge para o primeiro plano e assume o seu verdadeiro lugar dentro da narrativa. A partir daquele instante, apresenta-se a perspectiva para a classificação de *Caetés* como romance de espaço. De uma hora para outra começamos a perceber que, embora tenha grande importância a figura humana, ela está ali apenas para fazer sobressair o espaço em que se movimenta, exemplificando a luta de um jovem no lugarejo interiorano. **O interesse primordial do escritor concentra-se na descrição do corpo coletivo, em bases sociologizantes** (MOURÃO, 2003, p. 53 – grifo nosso).

Diferentemente de Candido, Mourão defende a hipótese de que, em *Caetés*, o social e o coletivo predominam na narrativa. O estudioso até admite que a figura humana tem sua importância, mas afirma que ela está ali apenas para destacar o lugar, o espaço.

Anos mais tarde, em 2006, Luís Bueno, professor da Universidade Federal do Paraná, publica *Uma história do romance de 30*, livro no qual faz um panorama da construção da literatura de 1930 – finalizando com a análise da obra de quatro autores: Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado e Graciliano Ramos. No que toca à discussão da ênfase do “corpo coletivo” em *Caetés*, proposta por Mourão, Bueno retoma Candido e amplia o debate ao afirmar que a escolha pela primeira pessoa já subverte o modelo naturalista, principalmente no que diz respeito aos romances escritos por Eça. Para Bueno, João Valério não é simplesmente um protagonista a serviço da coletividade. Ele é um termômetro, um medidor das ações da sociedade e de si próprio:

A introdução do narrador em primeira pessoa subverte bastante o modelo naturalista. Se tomarmos os romances de Eça de Queirós, veremos que em nenhum deles temos a opção pela primeira pessoa. As exceções seriam *O Mistério da Estrada de Sintra*, um trabalho de todo atípico, [...] e *A Cidade e as serras*, onde há uma cisão entre narrador e protagonista [...] O foco narrativo é mesmo um tabu da literatura realista-naturalista, seja em função do interesse de instaurar no romance uma perfeita ilusão de realidade, que precisava suprimir qualquer intervenção do autor para que a narração aparecesse de pé sozinha. [...]

Ao desrespeitar esse tabu, Graciliano acaba construindo um texto que, a exemplo do que localizara Agripino Grieco em *O Quinze*, injeta novidade na velharia. Já em seu primeiro livro, portanto, ele afirma na prática a visão de que o romance precisa cuidar dos destinos individuais. [...]

Não à toa, portanto, que Graciliano coloque um indivíduo bem no centro de seu romance mais próximo do modelo naturalista. Mais que simplesmente protagonista, João Valério é o termômetro que mede, além das suas próprias, todas as ações da sociedade de Palmeira dos Índios. Isso provocará diferenças importantes em relação a Eça, por exemplo (BUENO, 2006, p. 232-233).

Em outro texto, “Divisão e unidade no romance de 30”, fruto de uma conferência de Luís Bueno, presente no livro *Literatura brasileira 1930*, o professor da UFPR continua a discussão sobre a influência do autor português para a escrita de Graciliano, ressaltando que muitos críticos já estabeleceram essa ligação, mas acrescenta que o próprio autor de *Angústia*, enquanto crítico, e não somente como romancista, defendia uma visão do romance com foco no indivíduo:

Caetés pode ser mesmo considerada exemplar da relação de simultâneos afastamento e aproximação com o naturalismo. É conhecida a admiração de Graciliano por Eça de Queirós e Aluísio Azevedo, e muitos críticos já apontaram as possíveis ligações de *Caetés* com obras escritas por eles. [...] Graciliano é reconhecidamente um autor atípico do tal regionalismo de seu tempo. Ele próprio, como crítico, não perdeu a oportunidade de explicitar uma visão de romance centrada na exploração das experiências do indivíduo, e não no painel social (BUENO, 2012, p. 24-25).

Mais recentemente, em 2017, Ivan Marques, professor de literatura brasileira da Universidade de São Paulo, publica o livro *Para amar Graciliano*, onde discute os principais temas relacionados à obra do escritor alagoano, pois, como afirma, há muitos motivos para ler e reler Graciliano. Ao discorrer sobre *Caetés*, Marques retoma a correlação entre Eça e Graciliano, também direcionando para o distanciamento do Naturalismo que a narrativa em primeira pessoa provoca:

Acompanhamos o insosso cotidiano da pequena Palmeira dos Índios, com seus personagens (ou tipos) convencionais, num livro ainda bastante próximo do modelo realista-naturalista de Eça de Queirós especialmente.

Segundo Graciliano, seu livro de estreia era uma obra falhada. Aos olhos da crítica, um livro correto, mas sem força, especialmente se comparado aos títulos posteriores. [...]

Distanciando-se também da escola naturalista, o livro surpreende pela presença do narrador em primeira pessoa (MARQUES, 2017, p. 31).

Outro estudioso que também trouxe à tona a comparação entre o autor de *Angústia* e Eça de Queirós no contexto acadêmico foi Dênis de Moraes, professor da Universidade Federal Fluminense e biógrafo de Graciliano. Em *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*, de 2012, Moraes aponta para essa interferência e adiciona o fato de que o próprio autor admitiu o apreço que tinha pela leitura do criador de *O primo Basílio*:

Primeira experiência de fôlego, *Caetés* deve ter embaçado a lua perfeccionista de Graciliano. O excesso de diálogos, por exemplo, dá-nos a impressão de estarmos lendo uma peça de teatro. E há, como em toda prosa naturalista, o absoluto predomínio da descrição de quadros em detrimento da análise de totalidade social. Sem contar a indisfarçável influência de Eça de Queirós, apontada por críticos como Agripino Grieco, Wilson Martins, Antonio Candido, Aurélio Buarque e Prudente de Moraes [...].

O romancista português, com efeito, seria lido várias vezes por Graciliano. “Eça é um dos meus deuses”, confessou a Aurélio Buarque. Com notório exagero, revelou ter lido *Os Maias* nada menos que cinquenta vezes! Apertado, reduziu a dez o espantoso número (MORAES, 2012, p. 97).

De fato, como já exposto, a influência de Eça de Queirós em *Caetés* é visível, pois encontramos no romance alguns indícios da estética realista, inspirados no estilo do escritor português, como um detalhamento mais intenso e uma linguagem ainda muito impregnada de expressões lusitanas, como se vê na descrição do cenário do funeral de Adrião:

No centro do salão, sobre duas mesas juntas, vestidas de preto, descansava o caixão funerário, entre círios acesos. Dos ângulos pendiam coroas de flores naturais, com fitas roxas. Nas paredes os quadros desapareciam, disfarçados por grandes manchas negras. Uma colcha escura cobria o piano, e as almofadas tinham máscaras de luto. As cortinas, baças, permaneciam. Os tapetes também. Faltava um, vermelho, e no

lugar dele avultava o outro, enorme e tenebroso. Da alcova, através da porta meio aberta, voava um fio de incenso. E havia um cheiro enjoativo. A disposição dos móveis fora alterada (RAMOS, 2010, p. 165).

Há, entretanto, pontos que mostram que essa interferência eciana não foi plenamente seguida, mas amoldada nos padrões estilísticos próprios de Graciliano, que viriam a ser mais amadurecidos nos romances seguintes. É visto que a crítica acadêmica contemporânea se apropriou dessa discussão levantada pelos críticos dos periódicos logo que o primeiro romance de Graciliano foi publicado, e ainda hoje a coloca em voga ao tratar da carreira literária do escritor.

Outro ponto recorrente nos periódicos é o paralelo estabelecido entre o estilo de Graciliano e o de Machado de Assis. Em um artigo chamado “Modernos e Modernistas”, Rosário Fusco¹² refuta essa ideia:

No sr. Graciliano Ramos (*Vidas secas*, romance, Ed. José Olympio, 1938) muita gente foi descobrir originalidade apenas na forma, apenas na linguagem, aproximando-o, por exemplo, de Machado de Assis. Entretanto, quem conhece, realmente, Machado de Assis, e conhece Graciliano Ramos, não poderá, honestamente, estabelecer semelhante desastrado paralelo. *Caetés*, volume de estreia do autor de *Angústia* tem tanto de Machado de Assis como *Vidas secas* tem, digamos, de Proust. [...] (FUSCO, 1938, p. 2).

Mais adiante veremos que o cotejo entre Machado e Graciliano é constante nas críticas encontradas, em relação ao estilo, às obras, etc., e que a ideia de Fusco sobre a impertinência dessa comparação é contrária a de muitos críticos dos jornais e a de muitas pesquisas realizadas no ambiente universitário.

2.2 *São Bernardo*

Um ano após o lançamento de *Caetés*, em 1933, Graciliano publica seu segundo romance, *São Bernardo*. Já conhecido então pela crítica, o número de menções encontradas deste romance é maior do que o do primeiro. É maior também o destaque dado a esta nova obra, que é analisada como fruto de um escritor mais amadurecido.

¹² Romancista, poeta, dramaturgo, jornalista, crítico literário e advogado (1910-1977). Trabalhou também como publicitário, cronista de rádio, redator-chefe da revista *A Cigarra*, crítico literário do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro. Foi responsável pela seção “História Literária do Brasil” da revista *Cultura Política*, secretário da Universidade do Distrito Federal e procurador do Estado de Guanabara, cargo em que se aposentou.

Encontramos nos quatro jornais de nosso *corpus* um intenso elogio a *São Bernardo*. O *Diário da Noite*, de 12 de dezembro de 1934, além de exaltar a composição do segundo romance de Graciliano, destaca que a crítica já reconhece a distinção do autor:

S. Bernardo, segundo romance do autor dos *Caetés*, acaba de aparecer, apresentado em edição Ariel, com interessante capa de Santa Rosa. É também *S. Bernardo* um romance de costumes, que apresenta certas cenas de interior nordestino, de uma vida cheia de misérias e de privações, de torpezas, de explorações mesquinhas, de pequenos sentimentos, de ambição, uma vida, enfim, onde tudo se reduz a um cumprimento materialista das necessidades impostas pela monotonia cotidiana. *S. Bernardo* é, por isso, um grande romance, e não nos equivocamos ao enxergar nesse volume algo de muito sólido para o renome literário de Graciliano Ramos (LIVROS..., 1934, p. 5).

Há também referência a Eça de Queirós em algumas críticas feitas sobre *São Bernardo*. Contudo, nelas, essa relação entre o escritor brasileiro e o lusitano é vista por outro ângulo, no qual Graciliano deixa as influências portuguesas, para valorizar a identidade cultural brasileira. Em 1958, na série de artigos “Graciliano Ramos e a tradição nordestina”, do *Jornal do Brasil*, Reginaldo Guimarães defende que há, em *São Bernardo*, em contraposição a *Caetés*, um prestígio maior da linguagem nacional:

A partir de *São Bernardo*, o elemento nacional se revigora ainda mais. Deixa o romancista de lado a influência que recebera de Eça de Queirós e das leituras demoradas dos clássicos portugueses, conservando apenas o estilo impecável e a verve satírica. A terra nordestina aparece mais nua, o homem deixa de ser uma figura perdida nas intrigas domésticas para tornar-se um titã, lutando pela existência comum. E por isso a tradição oral e os costumes populares começam a avultar-se em seus romances, e neles o sentimento humano cresce (GUIMARÃES, 1958, p. 7).

Ainda na mesma série, meses depois, o autor continua a destacar a forma como *São Bernardo* enaltece a fala brasileira e os costumes nordestinos:

E, com essa nova orientação do romance, a língua se torna mais brasileira, mas dútil, mais cheia de modismos lusitanos abasileirados, e os termos de origem africana, integrados no vocabulário popular, se avolumam. Na mesma escala, o folclore enche-se de credices, ditados, folguedos e costumes populares, espelhando melhor a região e o povo nordestino. A observação direta e a vivência do autor veiculam, fielmente, na história. Por isso *São Bernardo* surge, de repente, como farto campo para colheita paremiológica – provérbios e ditados saem da boca do personagem e do narrador, numa abundância incomum, matizando a narrativa com cores antropofágicas próprias do Nordeste. Não tenta o romancista torcer a expressão popular. Respeita-a. Grafa-a com a sua verdadeira característica, possui estas variantes mais sonoras ou não (GUIMARÃES, 1958, p. 8).

De fato, a discussão sobre a língua em *São Bernardo* é um dos destaques da obra. No diálogo entre Paulo Honório e Azevedo Gondim, no primeiro capítulo, o protagonista defende

uma escrita mais “compreensível”, isto é, mais aproximada do modo como se fala. Essa questão era também um dos argumentos do movimento modernista, que desejava que a literatura brasileira se parecesse mais com a forma de falar do seu povo. Em 1935, Mucio Leão¹³ já havia destacado, no *Jornal do Brasil*, o uso de palavras típicas da região em que a narrativa acontece:

Quanto ao estilo do sr. Graciliano Ramos é cheio de expressões e palavras muito de uso na região de que ele trata. É fácil anotar algumas dessas expressões e palavras: *furdunço, abrequei a Germana, S. Bernardo não vale o que um periquito rói, pinoia, bater as botas, estava parida por ele, na tábuá da venta, pegar no pesado* [...] É um estilo um pouco brabo, como se vê; estilo com gosto das frutas ásperas do sertão do Nordeste (LEÃO, 1935, p. 10).

Assim como as críticas dos periódicos, as pesquisas acadêmicas publicadas mais recentemente continuam a debater essa questão. Marcelo Bulhões,¹⁴ no livro *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*, de 1999, aborda esta tensão existente na escrita do livro do dono da fazenda de São Bernardo. Para ele, o discurso de Gondim assinala uma segregação entre a linguagem literária e a linguagem oral:

O narrador está incomodado com uma expressão linguística alheia não somente pelo fato de ser um outro enunciador de sua experiência, em uma expressão artificial, mas porque a enunciação pertence a uma tradição que prescreve um modelo: a tradição literária. Paulo Honório está diante de um sistema que exclui a linguagem oral como forma de expressão, o que torna a colaboração de Gondim próxima a de João Nogueira, que havia sugerido o romance em língua de Camões. [...] O discurso de Azevedo Gondim vem para reiterar a segregação entre o sistema literário – o “texto do outro” – e a linguagem oral (BULHÕES, 1999, p. 92-93).

Quase vinte anos após a publicação do estudo de Bulhões, Ivan Marques, em 2017, também ressalta que, em *São Bernardo*, existe um desejo do autor em propor uma reflexão metalinguística, que abarque a questão do uso da língua oral no contexto literário:

De imediato, revela-se uma das principais intenções de Graciliano Ramos, na passagem entre os romances *Caetés* e *São Bernardo*, que é propor de maneira radical a crítica metalinguística. [...] O que ocorre na abertura do romance seria, portanto, uma alusão ao processo vivido pelo próprio escritor na árdua composição do livro. Para que existisse o *São*

¹³ Poeta, jornalista e escritor. Trabalhou no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*. Foi membro da Academia Brasileira de Letras. Autor de *Ensaios Contemporâneos* (1923), *Poesias* (1949), entre outros.

¹⁴ Marcelo Magalhães Bulhões, nascido em Palmeira dos Índios (AL), é professor do curso de Comunicação Social da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Bernardo que estamos lendo, ele teve que superar uma linguagem que, não sendo brasileira, constituía pura imitação – em outras palavras, ultrapassar o caráter ainda fortemente lusitano de *Caetés*, com seu lastro naturalista e o enredo à *Eça de Queirós* (MARQUES, 2017, p. 50-51).

Tanto a crítica veiculada nos periódicos à época da publicação de *São Bernardo* quanto a crítica mais atual, desenvolvida no meio acadêmico, concordam que há um afastamento da influência da literatura portuguesa (especialmente na figura de *Eça de Queirós*) no segundo romance de Graciliano, assim como enxergam um projeto estético mais voltado para a brasilidade, sobretudo no que se refere à língua portuguesa – uma questão realmente cara para o escritor. Em uma carta destinada à esposa Heloísa, o autor de *Memórias do Cárcere*, ao responder a ela sobre um texto que ela estava escrevendo e sobre sua personagem, faz críticas incisivas ao modo como os romances eram redigidos:

Mande-me notícias de Maria Antônia. Pergunta-me se essa criatura deve falar como toda a gente. Está claro. Pois havia de usar linguagem diferente? Falar como as outras pessoas, sem dúvida. Foi o palavreado difícil de personagens sabidos demais que arrasou a antiga literatura brasileira. Literatura brasileira uma ova, que o Brasil nunca teve literatura. Vai ter de hoje em diante (RAMOS, 2011, p. 217).

Um ano após a publicação do romance, Malasarte também pontua essa crítica que Graciliano faz na própria narrativa de *São Bernardo*, no *Diário da Noite*. Para o crítico, a nossa literatura vinha falhando exatamente na questão de apresentar-se de forma artificial e pomposa, afastando assim a compreensão do sujeito:

Não há dúvida nenhuma que estamos diante de excelente romance. O herói do sr. Graciliano Ramos, para justificar a saborosa linguagem do livro, começa explicando porque resolveu ele mesmo escrever sua história. Pensou, a princípio, numa colaboração coletiva, que falhou. Azevedo Gondim, que apresentou os dois primeiros capítulos, foi um desastre.
- Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. [...] ninguém me lia.
Esse tem sido o grande erro dos nossos melhores escritores. Sua linguagem escrita, artificial e pomposa, difere por completo da linguagem falada. O estilo camoniano, de ordem inversa, no qual, segundo velha pilheria, é preciso faro de cão policial para descobrir o sujeito oculto, caracteriza, em prosa e verso, toda a antiga literatura brasileira (MALASARTE, 1935, p. 2).

Essa valorização direta e objetiva dos falares e hábitos do povo constantemente é alvo de elogios nos periódicos. Em 1956, duas décadas após a publicação do romance e três anos depois do falecimento de Graciliano, H. Pereira da Silva, na seção “Formas e cores”, do jornal *Diário de Notícias*, escreve um longo artigo sobre a “Linguagem de Graciliano” onde pontua esta característica da obra do autor:

O conceito de que literatura é algo complicado não perdeu seu prestígio na opinião da massa que não lê. O estilo empolado, a linguagem que a língua da gente não fala, continua a impressionar a opinião pública.

Os escritores que se mantiveram a distância do linguajar popular, não introduzindo nos seus escritos o modo de falar humano, mas gramatical, conquistaram em nossas letras um lugar que os renovadores talvez jamais alcancem.

Graciliano Ramos, em *S. Bernardo*, aproveita o ensejo para dizer claramente, através de Paulo Honório, o que pensa a esse respeito.

Paulo Honório depois de entregar a parte literário do livro a Azevedo Gondim como havia combinado, pois como diz: “chegava a considerá-lo uma espécie de folha de papel destinada a receber as ideias confusas que me fervilhavam na cabeça”, reprova o estilo do colaborador nesses termos.

- Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma. [...]

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode, seu Paulo. [...]

O temor do Azevedo Gondim de que se escrevesse em linguagem corrente, tal qual se fala, não encontraria leitor, não é de todo injustificado. Graciliano Ramos, por esta razão, **não é nem será tão cedo um romancista do agrado popular.**

A propriedade psicológica e vocabular, o equilíbrio e a simplicidade, são nele, para um intelectual, qualidades excepcionais, ao passo que para um leitor eventual, essas mesmas qualidades desvalorizam-se, perdem nessa transação espiritual a sua significação intrínseca (SILVA, 1956, p. 2 – grifo nosso).

Podemos hoje discordar da parte destacada da afirmação de Pereira da Silva, pois vemos que Graciliano Ramos tornou-se um romancista que atinge às diferentes camadas de leitores, agradando a todos pela honestidade com que conduz suas personagens e narrativas. A recepção de sua obra consolidou-se no horizonte de expectativas de leitores e críticos, sendo reconhecida por diferentes gerações. Nesse sentido, vale ressaltar o que o teórico alemão Karlheinz Stierle afirma no artigo “Que significa a recepção dos textos ficcionais?”, contido no livro *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*:

O horizonte que se abre com cada ficção particular é momento de um horizonte das ficções que o ultrapassa. [...] A história da recepção é ainda a história do horizonte em que cada ficção encontra o seu lugar. Cada geração histórica tem seu horizonte de ficções, que se define a partir da diferença entre as ficções que o assinalam (STIERLE, 1979, p. 180).

A defesa de a língua portuguesa ser redigida aproximando-se da fala dos brasileiros lembra-nos o que o próprio Mestre Graça afirmava: “A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer” (RAMOS, 1948). É nesse sentido que, no artigo supracitado do *Diário de Notícias*, Pereira da Silva conclui que

Graciliano Ramos faz a gente sentir essa verdade expressando-se numa linguagem sem requinte. Secamente, sem as plumagens vistosas do verbalismo, espécie de decoração literária, seu pensamento conciso desperta um mundo de sugestões.

AVISO AOS NAVEGANTES

Graciliano Ramos escreveu como falava. Não fez dos vocábulos enfeites verbais.
(SILVA, 1956, p. 2 – grifo do autor).

No recém-publicado livro *Para amar Graciliano*, o professor Ivan Marques frisa que além da preocupação com a língua, há também um desapego do Naturalismo no segundo romance do autor de *Viventes das Alagoas*, onde fica evidente um realismo crítico, em que a preocupação com a linguagem é assunto pertinente, assim como é notória a investigação psicológica existente no romance, em cuja estrutura o escritor conseguiu unir uma vertente social e uma intimista. Essa também é a visão de muitos estudiosos, incluindo Alfredo Bosi, crítico e historiador da literatura brasileira: “O realismo de Graciliano não é orgânico nem espontâneo. É crítico” (BOSI, 1994, p. 402).

Na década de 1950, Candido, em *Ficção e confissão*, também já havia posto em evidência esse afastamento de uma estética Naturalista, exemplificando sua hipótese ao demonstrar que não existe em *São Bernardo* nenhuma descrição de cunho romântico e naturalista:

Não há em *São Bernardo* uma única *descrição*, no sentido romântico e naturalista, em que o escritor procura fazer efeito, encaixando no texto, periodicamente, visões ou arrolamentos da natureza e das coisas. No entanto, surgem a cada passo a terra vermelha, em lama ou poeira; o verde das plantas; o relevo; as estações; as obras do trabalho humano; e tudo forma enquadramento constante, discretamente referido, com um senso de oportunidade que, tirando o caráter de *tema*, dá significado, incorporando o ambiente ao ritmo psicológico da narrativa (CANDIDO, 1992, p. 32 – grifo do autor).

Essa mudança na forma narrativa foi assinalada por Rachel de Queiroz quatro anos após a publicação do romance, em 1938, no já mencionado artigo “Um escritor que não parou de crescer”, do *Diário de Notícias*. Para a escritora cearense, o tom de *São Bernardo* é outro, diferente de *Caetés*:

Veio em seguida o *S. Bernardo*. Já o tom é outro, mais grave, a forma é menos aparente, a intenção de elegância é menos visível, o debuxo caprichoso não se deixa ver, como no outro. Nota-se ali que o escritor já não “escreve” apenas, mas conta, vive, apaixonou-se (QUEIRÓZ, 1938, p. 1).

Esse parece ser um consenso em meio a todos os levantamentos críticos que encontramos nos jornais entre as décadas de 1930-1950 e nos estudos concebidos no espaço da academia. Como se observa, mesmo com o passar dos anos, a crítica reitera essa opinião. Candido ressaltou que o segundo romance de Graciliano “ocupa um lugar à parte na

literatura” (CANDIDO, 1992, p. 23); Mourão diz que há uma “radical mudança de perspectiva” (MOURÃO, 2003, p. 157) e Dênis de Moraes confirma que

Se *Caetés* transmite a impressão de preâmbulo na obra de Graciliano, *São Bernardo* prova o seu inegável amadurecimento. Esgrime, com segurança e inventividade, a técnica narrativa e o veio estilístico (MORAES, 2012, p. 97).

Essa mudança de tom e de perspectiva encontrada em *São Bernardo* é personificada no protagonista e narrador do romance. Paulo Honório, um homem pragmático e que se move pelo sentimento de posse, não poderia escrever em língua de Camões, tampouco se dedicar a extensas descrições no livro que está redigindo, como fica claro em diversas partes da narrativa: “- Comigo é trás zás, nó cego. Subterfúgios não. [...] Reproduzo o que julgo interessante” (RAMOS, 2010, 59-86).

Outro tema que acompanha a recepção da obra de Graciliano, já antecipado no capítulo anterior, é o da sua comparação com Machado de Assis, que acontece com relação a *São Bernardo*. No *Jornal do Brasil*, em um artigo de 1953 chamado “Influências literárias”, Francisco Barbosa de Resende¹⁵ argumenta que mesmo que Graciliano afirmasse não ter lido Machado antes, a correlação entre a vida e obra de ambos era perceptível, pois ambos pertenciam à classe dos introvertidos, característica que se refletia na escrita:

Machado e Graciliano pertencem, em temperamento, a uma mesma família psicológica: a dos introvertidos. O mundo exterior, que constitui o pão dos dionisíacos, não encontra guarida em sua obra. A paisagem ali é um acidente. Os paus d’arco, que o romancista descortina com tanta melancolia na paisagem de *São Bernardo*, entram no texto apenas para emoldurar a angústia das crianças. Sua evolução, por isso mesmo, se dá com maior frequência nos momentos de dramaticidade do livro, como nos capítulos finais, em que a angústia de Paulo Honório e Madalena vem casar-se perfeitamente no amarelado de suas flores. Na análise se comprazem esses dois cupins de nossas letras. Por isso mesmo são romancistas de poucos personagens. Graciliano, principalmente, não abandona a pele do protagonista principal. Os demais personagens de *Angústia* e *São Bernardo* existem em função de Luís da Silva e Paulo Honório. Uma concepção semelhante da vida, enfim reúne os dois romancistas acima das divergências de realização. Sem falar na pureza da forma, que faz dos dois escritores clássicos por excelência... (RESENDE, 1953, p. 2).

Outra semelhança traçada entre o bruxo do Cosme Velho e o ex-prefeito de Palmeira dos Índios é o enfoque dado ao tema do ciúme, nos casos específicos de *São Bernardo* (assim

¹⁵ Escritor, advogado, ex-presidente do Conselho Nacional do Trabalho. Filho do ministro do STF Francisco de Paula Ferreira de Resende (1832-1893).

como em *Angústia*) e *Dom Casmurro*. Para Candido, o ciúme e o sentimento de propriedade são as forças que conduzem a narrativa do Mestre Graça:

Paulo Honório, por sua vez, é modalidade duma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade. E o romance é, mais do que um estudo analítico, verdadeira patogênese desse sentimento. [...] A solução do conflito é o ciúme, que mata a mulher. [...] Ciúme que aparece, às vezes, como eco de costumes primitivos, de velhos raptos tribais, de casamentos por compra fervendo no sangue (CANDIDO, 1992, p. 24-27).

Em 1938, no *Diário de Notícias*, Rosário Fusco, no artigo previamente citado, “Modernos e Modernistas”, já havia postulado a grandeza que o segundo romance de Graciliano traz para a análise desse sentimento:

No que se refere a *Vidas secas*, do sr. Graciliano Ramos, ou muito me engano ou os entendidos não prestaram a devida atenção a esse romance que me parece absolutamente notável. Como estilo, é a continuação daquele tônus de segurança e serenidade admiráveis, que fez de *S. Bernardo*, como “expressão”, um dos mais bem construídos romances da moderna literatura brasileira e, como “densidade” das situações, **um dos mais perfeitos ensaios sobre o ciúme que jamais li**, depois da impressão poderosa que a “Sonata de Kreutzer”, de Tolstoi, deixou nos meus dezoito anos adolescentes (FUSCO, 1938, p. 2 – grifo nosso).

No mesmo periódico, no ano da publicação do romance, em 1934, Augusto Frederico Schmidt também enaltece o modo como o ciúme é construído na narrativa de *São Bernardo*:

Algumas cenas de *S. Bernardo* são extremamente bem feitas, como as do ciúme, por exemplo, em que o autor revela sutis qualidades de observador de almas, mantendo-se rigorosamente dentro da lógica do personagem, dando ao sentimento do ciúme na alma do brutal proprietário de *S. Bernardo* os aspectos de pura paixão, de propriedade ameaçada, de grosseira vaidade, sentimento puramente egoístico, em que não entra sequer os dotes da mulher e nem um só movimento de ternura, de inclinação exclusivista (SCHMIDT, 1934, p. 20).

No romance machadiano, Bento Santiago também é movido por essa força motriz: o ciúme por Capitu. Em *São Bernardo* e *Dom Casmurro*, os protagonistas (que são também os narradores) estão dissecando o tema do ciúme, ainda que de maneiras distintas, já que eles têm histórias e vivências bem diferentes. Para o professor Ivan Marques,

Embora pertençam a classes diferentes, os protagonistas de *São Bernardo* e *Angústia* assemelham-se pela mania de autoanálise – que no último chega a ser mórbida – e pela investigação da tópica do ciúme, ambos dialogam com o romance seminal de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (MARQUES, 2017, p. 35).

Da mesma forma, em 2005, no já mencionado *Livro Agreste*, Abel Barros Baptista aponta que *São Bernardo* prolonga a reflexão sobre o ciúme iniciada por Machado de Assis em *Dom Casmurro*, estabelecendo pontos de contato entre os dois romances. É interessante observar a análise que o professor da Universidade Nova de Lisboa faz sobre Iago (referência que Machado faz a *Otelo* no seu romance) em *São Bernardo*. Para Baptista, Padilha – empregado de Paulo Honório – é quem representa a ponta de Iago na narrativa, ao dizer ao patrão que ele conhecia a mulher que possuía:

A narrativa de Paulo Honório demarca com toda a precisão o despontar do ciúme, separando-o da cólera que encontramos nos três capítulos precedentes. A sublinhar os três traços da emergência do ciúme enquanto paixão específica: a origem localizada num aparecimento dum Iago, Padilha, que lhe incute a “ideia indeterminada”, que vai e volta, até se tornar desconfiança, se misturar com outras e emergir enquanto ciúme (BAPTISTA, 2005, p. 118).

Faz-se necessário ressaltar que encontramos também críticas negativas no que se refere ao estilo e obra de Graciliano. Uma delas é sobre a falha na verossimilhança na construção de *São Bernardo*. Essa inconsistência, apontada por Augusto Frederico Schmidt em 1934, baseia-se na ideia de que um homem inculto, prático e pragmático como Paulo Honório possa ter a absurda ideia de escrever um romance:

O processo de romance do *S. Bernardo* tem, a meu ver, alguns defeitos dos quais o principal é a forma por que o autor nos conta sua história, fazendo com que o seu personagem, de um momento para outro, tenha a absurda ideia de fazer da sua vida um romance, ele, um ser inteiramente inculto e bárbaro, prático e utilitário. Acho isso, positivamente arbitrário, e em flagrante contraste com o equilíbrio psicológico em que o livro transcorre todo. [...] Mas, essa discordância do processo do livro do sr. Graciliano Ramos não lhe diminui, a meu ver, a importância. Trata-se realmente de um livro de um escritor, prejudicado de raro em raro, por uma espécie de cacoete de fazer humor (SCHMIDT, 1934, p. 20).

A respeito dessa crítica de Schmidt, muitos críticos contemporâneos se posicionaram. Ainda no *Livro Agreste*, o professor Abel Baptista retoma essa discussão iniciada em 1934, citando Álvaro Lins, que também apontou para a direção da inverossimilhança do narrador de *São Bernardo*. Baptista “soluciona” a questão ao afirmar que não existe continuidade entre a vida de Paulo Honório e o livro de Paulo Honório:

Por frágil que seja, esta censura sinaliza um problema maior: o projeto do livro não é evidente, muito menos irrelevante, porque não existe continuidade entre a vida de Paulo Honório e o livro de Paulo Honório; o livro é objeto de uma decisão que pelo simples fato de ocorrer na vida de Paulo Honório opera nela uma ruptura (BAPTISTA, 2005, p. 105).

Rui Mourão, no livro de 1969 – *Estruturas*: ensaio sobre o romance de Graciliano – justifica o fato de Paulo Honório querer contar a sua narrativa pela necessidade que tinha de confissão. O protagonista se aproveita desse instrumento para então aliviar a sua culpa:

O que fica claro aqui é que a literatura pela literatura não o interessa. Homem prático, jamais se voltaria para a arte se dela não pudesse tirar partido. A expressão narrativa é utilizada por ele como simples instrumento. Sentindo necessidade de confessar-se, por imposição de um drama psicológico, e sendo reservado, orgulhoso e sem religião, resolvera aliviar a consciência de maneira indireta, apelando para a simbologia romanesca (MOURÃO, 2003, p. 58-59).

Em um artigo publicado no *Jornal do Brasil* de 1972 e compilado na Coletânea *Graciliano Ramos*, de Sonia Brayner, Osman Lins¹⁶ se junta à discussão sobre o fato de Paulo Honório ser um narrador inverossímil, afirmando que a arte é uma luta com o impossível. Logo, esse conflito se solucionaria com respaldo na permissão que a arte dá a esses “problemas literários”:

O conflito interno que então se configura constituiria em *São Bernardo* um erro? Acaso fosse possível, ocupando-nos de obra romanesca, refletir em termos não literários, diríamos que sim. A arte, entretanto, é sempre uma luta contra o impossível, e não há outra maneira legítima de vê-la. A essa luz, surge o conflito apontado como um novo elemento de tensão, uma luta subterrânea – e tão dramática quanto as outras – nesse livro de lutas (LINS, 1972, apud BRAYNER, p. 195).

A relevância de *São Bernardo* não se encerra somente nas críticas encontradas quanto à forma e ao estilo. O romance teve uma repercussão para além dos livros. No *Correio da Manhã*, encontramos indicações de filmagem e veiculação do romance no rádio:

Os ouvintes da Rádio Globo, dentro de breves dias, tomarão contato com um dos mais belos e fortes romances de Graciliano Ramos – *São Bernardo*. Apresentado sob a forma de novela radiofônica, em uma versão de Amaral Gurgel, constituirão essas audições algo de inédito no gênero, visto que indicam um largo passo, da sublitteratura, que comumente alimenta os microfones, à grande literatura brasileira (A RADIOFONIZAÇÃO..., 1949, p. 13).

A propaganda da radiofonização de *São Bernardo* já carrega em si um peso de crítica: ela passará da comum transmissão do que era considerado “sublitteratura” para a “grande literatura brasileira”.

¹⁶ Romancista, dramaturgo e ensaísta.

2.3 *Angústia*

Dois anos após a publicação de *São Bernardo*, cuja recepção consagrou o nome de Graciliano Ramos no cenário da literatura brasileira, seu terceiro romance, *Angústia*, foi lançado. À época de sua primeira edição, foi considerado uma obra-prima, um dos maiores romances já escritos, como alerta Heitor Moniz, no *Correio da Manhã*:

Angústia é o novo romance de Graciliano Ramos. Leiamos-lo com atenção. É um trabalho que impressiona. Há páginas do verdadeiro fulgor literário que enchem o ouvido e fazem bem ao espírito (MONIZ, 1936, p. 6).

Dois anos mais tarde, no *Diário de Notícias*, Rachel de Queiroz afirma que não poderia fazer uma apreciação sobre *Angústia*, pois ainda era muito cedo para tanto. Para a escritora, a magnitude do livro exigia um distanciamento maior de tempo para que se pudesse fazer qualquer tipo de observação. Claramente, esta opinião já carrega em si um peso crítico sobre a originalidade do livro no contexto em que foi publicado:

Depois – depois aconteceu *Angústia*. Esse eu não comento, não me atrevo. É muito cedo para se comentar esse livro. É preciso um recuo de alguns anos, de muitos anos, talvez, para se ter o livre direito de o esmiuçar, de lhe andar por dentro, de o analisar. Por ora ele ainda é grande demais, por demais próximo, rico e misterioso como uma floresta virgem (QUEIROZ, 1938, p. 1).

Em meio a tantas críticas positivas a respeito de *Angústia*, anos mais tarde, em 1955, Antonio Candido – discordando de muitos críticos – expõe o seu ponto de vista de que não considerava essa a grande obra do autor, apesar de reconhecer nela o projeto mais ambicioso de Graciliano:

Dos livros de Graciliano Ramos, *Angústia* é provavelmente o mais lido e citado, pois a maioria da crítica e dos leitores o considera sua obra-prima. Obra-prima não será, mas é sem dúvida o mais ambicioso e espetacular de quantos escreveu (CANDIDO, 1992, p. 33).

Com base na teorização sobre a crítica literária e os críticos criadores no Brasil, de José Luiz Jobim, observamos que a crítica se insere num ciclo onde as primeiras críticas são retomadas e posteriormente incorporadas a novas críticas, ou mesmo rejeitadas – fato que se deve a longevidade das obras literárias. Tendo em vista essa característica, os críticos “dialogam com outros autores e críticos que escreveram antes deles e de alguma forma são uma prova de que a obra literária sempre se insere em múltiplos sistemas significativos”

(JOBIM, 2012, p. 7). Por conta disso, os críticos estão sempre retornando não só às críticas prévias, mas também aos debates que dividiram as opiniões críticas – como fazemos nessa pesquisa. Um exemplo desse diálogo crítico está no livro *Uma história do romance de 30*, de 2006, do professor Luís Bueno, que traz à tona essa divergência de opiniões dos críticos e do próprio Graciliano Ramos a respeito de *Angústia*:

Angústia ocupa lugar singular na obra de Graciliano e foi o romance sobre o qual, com o correr dos anos, mais variou o julgamento da crítica – e o do próprio autor. [...] O que aconteceu na história da recepção do romance foi um sobe-e-desce que pode ser entendido como decorrente da variação do que tem sido valorizado pela tradição do romance brasileiro no decorrer do século XX (BUENO, 2006, p. 619-621).

Em uma carta enviada a Antonio Candido e publicada na introdução de *Ficção e Confissão*, Graciliano confessa concordar com o crítico no tocante à *Angústia*, pois sempre considerou absurdos os elogios feitos ao romance, e esclarece o motivo de o livro ser ruim, em sua concepção:

Por que é mau? Devemos afastar a ideia de o terem prejudicado as reminiscências pessoais, que não prejudicaram *Infância*, como v. afirma. Pego-me a esta razão, velha e clara: *Angústia* é um livro mal escrito. Foi isto que o desgraçou. Ao reeditá-lo, fiz uma leitura atenta e percebi os defeitos horríveis: muita repetição desnecessária, um divagar maluco em torno de coisinhas bestas, desequilíbrio, **excessiva gordura** enfim, as partes corruptíveis tão bem examinadas no seu terceiro artigo (CANDIDO, 1992, p. 8 – grifo nosso).

Candido se respalda em argumentos estilísticos para justificar a sua afirmação de que *Angústia* não era uma obra-prima. Para ele, há excesso no romance protagonizado por Luís da Silva, partes “gordurosas”, assim como constatou Graciliano, que divergem do estilo impresso pelo escritor nos outros romances:

Romance excessivo, contrasta com a discrição, o despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja o mais apreciado, apesar das **partes gordurosas** e corruptíveis (ausentes em *São Bernardo* ou *Vidas secas*) que o tornam mais facilmente transitório (CANDIDO, 1992, p. 33-34 – grifo nosso).

Da mesma forma, os estudos de 1969 e de 2017, de Rui Mourão e Ivan Marques, respectivamente, também apontam para essa diferença na composição de *Angústia*. Assim como Candido, Marques também utiliza a palavra “gorduroso” para definir a linguagem utilizada por Graciliano na narrativa do romance, fato que contrasta com o seu estilo mais conciso:

Esboçada em *São Bernardo*, onde se concentra em um único capítulo, a técnica do sonho se espalha por todas as páginas do relato de Luís da Silva. Menos controladas, as associações mentais criam um **texto mais gorduroso**, que surpreende ao destoar do estilo seco de Graciliano (MARQUES, 2017, p. 94 – grifo nosso).

Mourão também exprime surpresa com a escolha linguística de Graciliano para este romance. Para ele, o acúmulo de informações existente na consciência do narrador se materializa em uma linguagem redundante:

Esse carreamento acumulador aparece visível na própria realização linguística. O autor, que veio despojando o seu estilo até reduzi-lo ao descarnamento de *S. Bernardo*, violenta-se de maneira surpreendente, produzindo frases, senão redundantes, de expressão multiforme e superpostas (MOURÃO, 2003, p. 90).

A questão da diferença entre a linguagem utilizada em *Angústia* para os outros romances já havia sido realçada em 1938, na crítica de Rachel de Queiroz, veiculada no *Diário de Notícias*. Para a escritora e amiga de Graciliano, a notória diferença no manejo com a linguagem do terceiro romance de Graciliano não é assinalada como excesso, mas como um reflexo da obscura e martirizante história do seu protagonista:

Quero apenas ir seguindo as observações do começo, assinalar como a linguagem, em *Angústia*, já difere completamente da dos dois outros. Plasma-se toda a dramática e mísera história de Luís da Silva, e ao mesmo tempo perversa, obscura, hesitante, mastiga os ódios e as torturas dele, sugere desde o começo, nas suas indecisões, nas suas reticências, no seu delírio composto e sombrio, o inevitável e tremendo desfecho (QUEIROZ, 1938, p. 1).

É notório que os críticos que se debruçaram sobre *Angústia* perceberam esse tom mais nebuloso e reticente, características que não encontramos em *Caetés*, *São Bernardo*, tampouco em *Vidas secas*. Bueno, após retomar o debate crítico em torno da linguagem do romance, afirma, em 2006, que tal modelo de escrita se apoia no fato de que o escritor de Quebrangulo percebeu que o projeto destinado à *Angústia* deveria ser conduzido de outra forma:

Por outro lado, tendo o nome de Graciliano Ramos ficado cada vez mais associado ao romance realista, e sua escrita definida como seca e concisa, *Angústia* foi parecendo coisa meio fora de prumo.

[...] Ele **certamente** percebia que o projeto de *Angústia* exigia uma prosa diferente da de *S. Bernardo*, por exemplo. Pensando os romances nessa linha que se propõe aqui, em *S. Bernardo* o eu, de uma forma ou de outra, mantém o controle da situação, evitando cair de vez no impasse que é encarar o outro. Em *Angústia* não (BUENO, 2006, p. 622 – grifo nosso).

A versão de Bueno é pautada na impressão que de Graciliano certamente havia planejado que o livro fosse elaborado de uma maneira mais densa e longa, trazendo um ritmo narrativo oposto aos romances anteriores. Esta é uma possibilidade real, já que o autor de *Infância* refletia muito sobre o ato de escrever. Todavia, na carta previamente citada, ao dizer que o livro foi mal escrito, Graciliano enumera as razões para tal: criou o romance em época de perturbações, foi preso e não houve tempo para uma revisão antes de sua publicação. Pelo que o autor sugere, o resultado de *Angústia* não foi tão intencional e planejado assim:

Forjei o livro em tempo de perturbações, mudanças, encrencas de todo o gênero, abandonando-o com ódio, retomando-o sem entusiasmo. Matei Julião Tavares em vinte e sete dias; o último capítulo, um delírio enorme, foi arranjado numa noite. Naturalmente seria indispensável recompor tudo, suprimir as excrescências, cortar pelo menos a quarta parte da narrativa. A cadeia impediu-me essa operação. A 3 de março de 1936 dei o manuscrito à datilógrafa e no mesmo dia fui preso. Nos longos meses de viagem obrigatórias supus que a polícia me houvesse abafado esse material perigoso. Isto não aconteceu – e o romance foi publicado em agosto. Achava-me então na sala da capela. Não se conferiu a cópia com o original, imagine. E a revisão preencheu as lacunas metendo horrores na história. Só muito mais tarde os vi (CANDIDO, 1992, p. 9).

Ao mudar de “prumo”, como o professor da UFPR afirma, a vertente realista se afasta dessa obra dando lugar ao monólogo interior. Não obstante seus dois primeiros romances serem escritos em primeira pessoa, para Candido, o monólogo interior só toma forma em *Angústia*:

Como em *Caetés* e *São Bernardo*, a narrativa é na primeira pessoa, mas só aqui podemos falar propriamente em monólogo interior, em palavras que não visam interlocutor e decorrem de necessidade própria (CANDIDO 1992, p. 40).

Um exemplo tirado do romance que elucida essa necessidade própria de expressão a que Candido se refere pode ser vista no trecho que em Luís da Silva pensa sobre a consciência dos seus próprios movimentos, problematizando a questão do tempo: “Assaltam-me dúvidas idiotas. Estarei à porta de casa ou já terei chegado à repartição? Em que ponto do trajeto me acho? Não tenho consciência dos movimentos, sinto-me leve. Ignoro quanto tempo fico assim” (RAMOS, 2013, p. 25).

O estudo de Ivan Marques – *Para amar Graciliano* – sinaliza para uma direção contrária à do autor de *O discurso e a cidade*. Para Marques, Graciliano já põe em prática a técnica do monólogo interior em *São Bernardo*, que é mais tarde aprofundada no terceiro romance:

A objetividade da primeira parte do romance, relativa ao período de conquista da propriedade, dá lugar a outro modo de narrar, sem o distanciamento que caracteriza o modelo do romance realista burguês. Entra em cena a “forma-confissão”, inclusive com o uso do monólogo interior, um dos recursos mais característico do romance moderno, que depois será retomado e aprofundado em *Angústia* (MARQUES, 2017, p. 86).

O monólogo interior, técnica bastante difundida no início do século XX, teve seu auge em James Joyce, Virginia Woolf, entre outros, e representou um marco no romance moderno. Como Marques defende, Graciliano, ao colocar em prática esse método em *Angústia*, insere-se dentro de uma tendência em voga na literatura da época:

Angústia é um romance vanguardista. A técnica de produção do monólogo interior, ainda recente na Europa, e cuja introdução no Brasil costuma ser atribuída a Clarice Lispector, na verdade foi empregada com êxito já na literatura realista da década de 1930 (MARQUES, 2017, p. 92).

Uma questão muito importante no desenvolvimento do monólogo interior é o tempo da narrativa, que não segue um fluxo linear das ideias. Graciliano fez uso dessa técnica sem deixar de lado a realidade (exterior e interior) que envolve a vida das personagens, respeitando o projeto literário em que acreditava. A solução que o autor de Quebrangulo encontrou para essa relativização do tempo na escrita é, para Álvaro Lins,¹⁷ fruto de uma abstração do tempo, como expõe na crítica de 1941, do *Correio da Manhã*:

Tendo uma concepção materialista da vida, o sr. Graciliano Ramos não poderia se utilizar do recurso do tempo metafísico. Por outro lado, para um romancista psicológico, o tempo convencional e naturalista seria um obstáculo. O sr. Graciliano Ramos deliberou, então, utilizar um recurso intermediário: a abstração do tempo. Em *Angústia*, encontramos essa observação reveladora: “Mas no tempo não havia horas”. Em *São Bernardo* aparece um relógio, mas que “tinha parado”. O tempo torna-se assim um elemento indeterminado e arbitrário. Nunca se sabe exatamente quando a narrativa corresponde, em tempo e ação, aos fatos e atos que a produzem. Assim, a história de Luís da Silva pode estar contida em dez meses ou em dez anos, indiferentemente, desde que “no tempo não havia horas” (LINS, 1941, p. 2).

Em diálogo com a crítica de Lins, quase um século adiante, Ivan Marques destaca que a utilização dos verbos no presente aumenta essa impressão de um tempo não-cronológico: “Os verbos continuam no presente. Instala-se uma atmosfera onírica em que tudo se mistura: os tempos, os objetos, as percepções sensoriais” (MARQUES, 2017, p. 88).

¹⁷ Professor e crítico literário, foi colaborador do “Suplemento Literário” do *Diário de Notícias* e dos *Diários Associados* (1939-1940), redator-chefe do *Correio da Manhã* (1940-1956). Professor de Literatura Brasileira do Colégio Pedro II, lecionou na cadeira de Estudos Brasileiros da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Lisboa, em missão oficial do Ministério das Relações Exteriores, de 1952 a 1954.

Em *Angústia*, a introspecção humana é o destaque da narrativa; nos jornais, encontramos diversas referências à análise do sentimento que dá título ao romance. Em 1944, no *Diário de Notícias*, Melo Lima diz que o terceiro romance de Graciliano é o que mais explorou a tessitura desse sentimento:

Angústia, que é como o título explica: angústia e análise da angústia, a grande dor, enfim, do remorso. [...] O certo é que *Angústia* trouxe-nos a dor do remorso, a maior de que se tem notícia em nosso romance contemporâneo, e a mais explorada em todos os romances do mundo. Saímos dele sem nenhuma das sensações que o leitor comum procura num romance. Percebemos tratar-se de algo excepcional. Percebe-se ainda que não é um livro sadio, nem o poderia ser; não se trata de angústia? E o que é que mais salienta na angústia senão os motivos da angústia? É por conseguinte um livro que desagrada e sempre desagradará (LIMA, 1944, p. 6).

Para o crítico, *Angústia* é um livro que desagrada, tendo em vista a intensidade com que aborda o tema e a natureza do mesmo. Em *Ficção e confissão*, Antonio Candido também fala sobre o desagrado que o livro causa nos leitores: “É um livro fuliginoso e opaco. O leitor chega a respirar mal no clima opressivo em que a força criadora do romancista fez medrar o personagem mais dramático da moderna ficção brasileira” (CANDIDO, 1992, p. 34).

A preponderância do monólogo interior dá lugar a um romance mais intimista, onde o estudo psicológico e a introspecção são acentuados pelo pessimismo e pela amargura do protagonista, como observa a crítica anônima do *Jornal do Brasil* de 1941:

Angústia, cuja segunda edição acaba de ser apresentada pela livraria José Olímpio, foge ao neo-realismo da chamada literatura do Norte, para recair na introspecção, tendência hoje acentuada no romance brasileiro e que Graciliano foi um dos primeiros a anunciar. É o estudo psicológico de um desses sub-homens, essas criaturas dominadas pela autocrítica, que acabam por não encontrar mais seu lugar no mundo, consumando os dias numa triste situação de inferioridade e desconforto. Através de páginas emocionantes, acompanhamos todos os movimentos dessa alma angustiada e as reações que nela produzem os mínimos fatos da vida exterior. O romance não deixa por isso de ter enredo e outras figuras principais, recortadas com grande poder criador (LIVROS..., 1941, p. 11).

Ao acompanhar “todos os movimentos dessa alma angustiada”, a tendência realista se afasta, e Graciliano torna-se um vanguardista na literatura do Nordeste. Minimizando os fatos do exterior para concentrar-se no íntimo do homem, Graciliano estuda as profundezas da alma humana. Um ano após a publicação do romance, Almir Andrade,¹⁸ na seção “Rumos

¹⁸ Crítico literário, professor auxiliar de Psicologia Experimental da Universidade do Brasil e autor dos livros *Aspectos da Cultura Brasileira* (1939) e *Força, Cultura e Liberdade* (1940). Ideólogo do Estado Novo e editor

Literários” do *Jornal do Brasil*, defende que a literatura brasileira vinha tentando se libertar dos antigos limites que a prendiam ao regionalismo. Quando menciona o autor de *Memórias do Cárcere*, afirma que

Como José Lins do Rego, também Graciliano Ramos, com todo seu cenário regional, é um romancista de arguta visão psicológica, um anatomista de almas humanas, que procura salientar, na movimentação das personagens, os motivos interiores, o colorido humano que não está nas formas de adaptação social, mas nas possibilidades morais e afetivas do próprio *ser*, na sua capacidade de miséria e de bondade, nas suas reações e nas suas tendências espontâneas (ANDRADE, 1937, p. 5).

Esse enfoque dado ao lado psicológico na escrita de Graciliano foi ainda mais valorizado após a publicação de *Angústia*. A agonia de Luís da Silva nos apresenta um escritor que prioriza o ser, o íntimo do homem, buscando descortinar o que existe no mais profundo dos sentimentos e desejos. O professor emérito da USP, Alfredo Bosi, autor de uma das mais importantes obras da historiografia da nossa literatura, *História concisa da literatura brasileira*, de 1970, também destaca essa visão intimista e existencialista do alagoano, pontuando seu caráter inovador e relevante para a literatura posterior:

Estamos no limite entre o romance de tensão crítica e o romance intimista. De um lado, a brutalidade da linguagem que degrada os objetos do cotidiano, avilta o rosto contemplado e cria uma atmosfera de mau humor e de pesadelo; de outro, a autoanálise, a “parada” que significa o esforço de compreender e de dizer a própria consciência. E tudo parece preparar o longo monólogo final que abraça um sem-número de imagens de um mundo hostil e as aquece com a febre que a recusa absoluta produziu na alma do narrador. Romance existencialista *avant la lettre*, *Angústia* foi a experiência mais moderna, e até certo ponto marginal, de Graciliano. Mas a sua descendência na prosa brasileira está viva até hoje (BOSI, 1994, p. 403).

Para alguns críticos, esse romance intimista, que penetra na alma humana, não deixa de lado a abordagem das tradições do Nordeste. Essa alma perscrutada representa a alma do homem, mas principalmente do homem nordestino, como Reginaldo Guimarães ratifica em 1958, na seção “Graciliano Ramos e a tradição nordestina”, do *Jornal do Brasil*, quando aborda o tema do leilão de prendas na noite de natal:

Mas, de qualquer forma o romancista guardou esse tema, impregnado em sua memória desde a meninice e retocada anos a fio, como parte integrante de um ciclo de festas populares generosamente festejadas no Nordeste, que ele volve a recordá-lo em *Angústia*. E exatamente numa cena delirante de Luís da Silva. Em meio a um

barulho de pensamentos, recorda-se o personagem, repetindo um eco da consciência: “Vinte mil réis, vinte mil réis. Lembrava-me dos leilões em que se cavavam dinheiro para um santo, diante da igreja da vila” (GUIMARÃES, 1958, p. 6).

Não há, em *São Bernardo*, aquela fatura de reminiscências dos folguedos nordestinos que *Angústia* recorda, de vez em quando. [...] É assim todo o romance *São Bernardo*, quando Graciliano Ramos penetra mais a fundo na alma popular nordestina. E essa orientação ainda continua em *Angústia* apesar de sua linha introspectiva, para alcançar o máximo em *Vidas secas* (GUIMARÃES, 1958, p. 8).

A visão advogada por Guimarães em 1958, é, mais recentemente, corroborada pelo professor Luís Bueno, que alega que o estudo psicológico da angústia da personagem não exclui a representatividade da vida social:

Mas em Graciliano Ramos a psicologia não se separa da vida social. [...] Graciliano Ramos, através do conflito com o outro, empreendeu a mais bem acabada fusão entre vida íntima e vida social que o romance de 30 foi capaz de urdir – e **talvez em toda a tradição do romance brasileiro apenas Machado de Assis tenha construído monumento literário comparável, nesse sentido, ao seu** (BUENO, 2006, p. 621-641 – grifo nosso).

A materialização da realidade humana era uma preocupação na escrita de Graciliano. Conforme já abordado no capítulo “Graciliano Ramos enquanto crítico literário”, para o autor, a inserção de elementos como o fator econômico e o contexto social das personagens tornam a narrativa verossímil. Por esta razão, no artigo do *Correio da Manhã* já previamente citado, Álvaro Lins o coloca como um estranho caso de romancista introspectivo, pois, ao trabalhar a introspecção, não abandona os aspectos materiais da humanidade:

É um mundo romanesco, o do sr. Graciliano Ramos, que nunca se afasta da dimensão naturalística. Representa o sr. Graciliano Ramos o estranho fenômeno de um romancista introspectivo, interiorista, analítico, sem que leve em conta no homem outra condição que não seja a materialística. Um romancista da alma humana, tendo uma concepção materialista dos homens e da vida (LINS, 1941, p. 2).

Como nas análises dos dois primeiros romances, observamos também nas críticas dirigidas à *Angústia* uma comparação com a escrita machadiana. Em 1936, Jayme de Barros,¹⁹ no *Diário de Notícias*, explica que limitar Graciliano à escrita de assuntos sociais é um equívoco, pois o autor mostra a vida como ela se apresenta, sem intenções políticas, investigando a alma humana, assim como Machado:

¹⁹ Também grafado Jaime de Barros. Diplomata, articulista da revista *Cultura Política* e autor de *Espelho de Livros* (1936).

O sr. Graciliano Ramos é, como Machado de Assis, um autopsiador de almas. A maneira pela qual ele acompanha o desenvolvimento da ideia do assassinato no cérebro agitado de Luís da Silva, descobre sua obsessão pela psicologia e sua técnica de isolamento dos personagens, para melhor estudá-los.

Quem assim procede não pode trazer ideias pré-concebidas, planos prefixados, e menos ainda, a preocupação dos vastos estudos sociais. O ambiente geral que lhe envolve os romances representa apenas o meio de cultura dos seus tipos, onde eles vivem, respiram, pensam, sofrem, agem, diante de um vigilante e experimentado olho clínico [...] O mundo exterior se funde no seu mundo interior e este é que prevalece (BARROS, 1936, p. 2).

Ao fazer um balanço literário do ano de 1936 no jornal *Diário de Notícias*, Marques Rebello²⁰ também aponta para a semelhança entre Graciliano e Machado:

Graciliano Ramos deu *Angústia*. Ciúme, adultério, amores ilícitos, traições, etc., toda a velha bagagem da biblioteca amarela ainda é a sedução literária desse escritor, que gosta de bordar comentários, dum pessimismo *bon-marché*, com **sérias pretensões a Machado**. Mas sempre um escritor artístico, um extraordinário precioso e um sóbrio condutor de personagens, Graciliano tem seu nome incluído entre os nossos melhores fazedores de romance (REBELLO, 1937, p. 3 – grifo nosso).

Mais adiante, em 1944, Melo Lima contrapõe *Angústia* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* no *Diário de Notícias*. Para o crítico, no romance escrito pelo alagoano, a angústia da personagem se conhece pelo delírio; já no romance machadiano, não há delírio, pois há muita lógica envolvida na construção do narrador.

O delírio de *Angústia* é o remorso, cuja linguagem se faz delirante, tal como deveria ser, e não como Machado de Assis experimentou fazer “delírio” de Brás Cubas, lógico demais para ser delírio... A linguagem do delírio deve ter íntima conexão com a própria coisa psíquica, com o próprio delírio. O de *Angústia* brota da linguagem com tamanha veracidade que, se se separar certas frases nós nos surpreenderemos de não entender nada (LIMA, 1944, p. 6).

Outro ponto levantado nessa mesma crítica é a habilidade do narrador em falar da angústia e analisar a mesma. De acordo com Melo Lima, o que Graciliano realiza em *Angústia* não fica no nível apenas da introspecção, mas vai além, ao “poço da angústia”:

Não constitui a introspecção legítima de que é capaz o romancista Graciliano Ramos. Essa tremenda experiência masoquista, essa procura física da angústia, esse remoer e remoer de culpas, esses acontecimentos tão naturais que a morbidez de Luís da Silva leva aos extremos, invertendo-lhes o significado natural, podem ser a

²⁰ Foi jornalista, contista, cronista, novelista e romancista e membro da Academia Brasileira de Letras. Autor de *Marafa* (1935), *A estrela sobe* (1939), *O Trapicheiro* (1959), *A mudança* (1962) e *A Guerra está entre nós* (1968), que formam o grande e inconcluso romance cíclico *O espelho partido*.

maior prova de introspecção de que o romance nacional é portador. Mas, isso parece-nos mais um delírio propriamente dito do que a introspecção verdadeira... Tentarei explicar-me. Ele mesmo, Graciliano Ramos, cada vez mais insatisfeito com o que escreve, responde, em “Memórias de Infância”, que a introspecção não nasce do delírio, da morbidez. É mais produto de cultura, significa mais uma busca interior, intelectual de um eu que nós leitores gostaríamos que nos pertencesse, e não uma procura física do pecado. Consequência da culpa, o delírio é sempre negativo; seu conteúdo é a angústia, a febre, e só se desenvolve no sentido da angústia. Qual o conteúdo da angústia? A angústia, isto é, o nada, o niilismo (LIMA, 1944, p. 6).

Essa descrição do sentimento no seu âmago, como o crítico pondera, é, também, fruto da investigação de mecanismos psíquicos, estruturada por meio de estratégias narrativas e estilísticas, como expande o professor Ivan Marques, anos mais tarde:

À maneira de Proust, o que ele realiza é a investigação de mecanismos psíquicos. [...] A estrutura é baseada em associações, desdobramentos, repetições, ampliações de pormenores – coisas que deformam o mundo observado, **distanciando o romance da tradição realista** (MARQUES, 2017, p. 93 – grifo nosso).

Ao final da década de 1960, Rui Mourão também compara a técnica utilizada por Graciliano no seu terceiro romance a de Marcel Proust:

O texto vai nos descobrindo, como se vê, o espetáculo de uma consciência em funcionamento. Chega a nos fornecer até o retrato dinâmico da operação espiritual se realizando. [...] E passamos a imaginar que aquelas incursões continuadas pelo mundo da memória sejam consequência de um desejo de evasão. A monotonia da vida o impeliria, **como a um personagem proustiano**, a tentar reviver, recuperar o tempo perdido, que lhe chegasse cheio de atrativos, porque trabalhado pela saudade, porque idealizado por verdadeira masturbação mental (MOURÃO, 2003, p. 94-95 – grifo nosso).

Um ponto convergente na recepção de *Angústia* em várias das críticas aqui levantadas, tanto nos jornais como nos estudos críticos posteriores, é o fato de que nesse romance a escrita se distancia de um projeto realista para dar lugar a uma vertente mais intimista. Entretanto, Afrânio Coutinho²¹ (crítico que, como Candido, colaborou com periódicos e foi professor universitário), na seção “Correntes Cruzadas”, do *Diário de Notícias* do ano de 1952, afirma que o autor não afastou por completo a influência realista em *Angústia*, desenvolvendo no seu terceiro romance uma fusão entre o realismo e o simbolismo:

Graciliano Ramos, com essa obra-prima que é *Angústia*, firmou entre nós uma estética, a que resulta da confluência ou da fusão entre o realismo e o simbolismo,

²¹ Foi professor, crítico literário, ensaísta brasileiro e membro da Academia Brasileira de Letras. Em 1948, inaugurou, no Suplemento Literário do *Diário de Notícias*, a seção “Correntes Cruzadas”, escrevendo sobre problemas de crítica e teoria literária até 1961. Autor de *Enciclopédia da literatura brasileira e Introdução à literatura no Brasil*.

tendência esta que caracteriza uma das correntes de evolução da literatura nos últimos decênios. De um lado, qualidades como a objetividade, o rigorismo na observação, a exatidão de descrições, a severidade, precisão e economia no uso da linguagem, constituíram, em uma reação contra o romantismo, uma espécie de nova estética clássica. Do outro lado, prolongando o romantismo, o movimento simbolista encaminhou a literatura no sentido da personalidade mais íntima e da comunicação dos sentimentos individuais únicos e profundos. [...] A maneira realista de Graciliano Ramos foi temperada pelo seu intenso interesse na análise psicológica (COUTINHO, 1952, p. 3).

A ideia postulada por Coutinho é recuperada por Ivan Marques em 2017. Para o professor de Literatura Brasileira da USP, Graciliano, ao incorporar um discurso mais intimista, não se distanciou completamente do realismo; contudo, sua “maneira realista” foi impregnada por uma vertente na qual a percepção dos sentimentos mais profundos da humanidade é colocada em evidência:

Longe de significar um mero fetiche vanguardista ou um fim em si mesmo, o monólogo interior pode ser considerado um instrumento do realismo: “Graciliano busca precisamente, com o auxílio da *stream of consciousness*, tornar imediatamente evidente uma realidade concreta e essencial: o desequilíbrio e a dissolução psíquica do personagem, reproduzindo com maior intensidade dramática o seu desespero e a sua derrota *socialmente condicionados*”.

Em suma, a obra de Graciliano está atravessada pela tensão entre a lucidez, responsável pela “clara geometria do estilo”, e os “desordenados impulsos interiores” (MARQUES, 2017, p. 96).

Em uma crítica à crítica recorrente à época da publicação das obras de Graciliano, Reginaldo Guimarães condena a análise da obra do escritor sem se observar o todo. Para ele, se em *Caetés* a influência de Eça de Queirós e do realismo era, para os críticos, clara e perceptível, em *Angústia*, era de Dostoiévski a preponderância, como aponta em 1958:

Assim, críticos e mais críticos, sem grande visão geral da sua obra, apontavam nos seus romances a visão eceana, ou, mais tarde, o toque dostoiévski, no drama tortuoso de *Angústia*. E, nesse mesmo diapasão, apregoavam o seu estilo seco, trabalhado e sóbrio, preocupado com a correção clássica, fugindo à plasticidade mestiça, que já dera um José Lins do Rego, um Jorge Amado e uma Rachel de Queiroz. Mas, não ficando por aí, chegaram a afirmar que a paisagem não o interessava, seguindo as pegadas de Machado de Assis (GUIMARÃES, 1958, p. 4).

Guimarães defende que a influência desses autores pode ser encontrada na escrita do autor de *São Bernardo*, todavia, Graciliano não se limitou a elas, colocando a marca peculiar de sua autoria nas suas composições. Para o crítico, o que importava para Graciliano era a sua realidade, o homem da sua terra:

Entretanto, uma análise menos estética, mas sociológica, mais objetiva, sem os pruridos das escolas puramente estéticas, vê-se o crítico obrigado a colocar esses pormenores num ângulo menos importante da sua perspectiva. O que interessou profundamente a Graciliano Ramos, como já interessara a Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e Jorge Amado, foi o homem nordestino e a terra onde mourejava com as mesmas desigualdades, o mesmo primitivismo do Brasil Colônia. Era o emperramento da sociedade patriarcal, incapaz de sair do estagnamento, do atraso, para marchar, progressista, ao lado dos núcleos que iniciavam uma nova fase social, tentando soerguer o homem de um regime falsamente agrícola, para levá-lo, sem receios, ao desenvolvimento industrial e capitalista.

Esta é a realidade da obra do escritor nordestino. E por isso está viva, e avultará à medida que a crítica for fugindo dos prismas secamente estéticos e anatomize uma obra, sem prevenções, sem espírito preconcebido (GUIMARÃES, 1958, p. 4).

Reginaldo Guimarães continua seu artigo enaltecendo o mérito de Graciliano em não estacionar nas suas influências. Assim como Coutinho em 1952 e Marques em 2017, destacou que, nem somente realista ou voltado apenas à introspecção, Graciliano busca retratar o homem por completo, no seu contexto:

A maior glória, porém, de Graciliano Ramos, é que ele não estacionou. Conseguindo livrar-se, muito cedo, das primeiras influências, seguiu o rumo que sua personalidade procurava. Não lhe atraíram apenas o estudo dos caracteres humanos, das introspecções, dos enredos. Mais do que isso, precisava mostrar as alterações que o meio produzia no homem, e como ele reagia ou se adaptava. E, como consequência, escreveu essa obra-prima que é *Vidas secas*, depois de uma experiência psicológica com *Angústia*.

Não podia ser outra a atitude do Velho Graça. Pouco antes de morrer, disse-me, a propósito do romance histórico: “Não o compreendo. O romancista só pode descrever bem o seu tempo e o seu meio. Eu só sinto o mandacaru”.

Resposta eloquente àqueles que viam em sua obra apenas o estilo e as influências de Eça de Queirós e Dostoiévski. Era a sua paisagem que pretendia pintar. Era o homem nordestino, os Fabianos, os Paulo Honórios, as Sinhas Vitória, que desejava retratar. E como esses homens e essas mulheres viviam, falavam e contavam as suas histórias, o romancista encheu a sua obra de manifestações populares (GUIMARÃES, 1958, p. 4).

O próprio Mestre Graça respondia criticamente aos paralelos que estabeleciam entre ele e outros escritores. Em carta dirigida à esposa Heloísa, refere-se ironicamente à comparação com Dostoiévski:

Acabo de receber uma carta do Gastão com várias notícias e dois artigos: um do Pará, outro de Minas. A crítica do mineiro está benfeita. O paraense ataca a minha linguagem, que acha obscena, mas diz que eu serei o Dostoiévski dos Trópicos. Levante-se e cumprimente. Uma espécie de Dostoiévski cambembe, está ouvindo? (RAMOS, 2011, p. 194).

A carta, escrita em 1935, já mostrava o que os críticos anunciavam como as influências no estilo de Graciliano Ramos. O autor, por sua vez, faz sua própria leitura da

crítica: não seria um Dostoiévski por si só. Mas um “cambembe”, desajeitado, seguindo sua própria maneira de escrever.

A comparação entre Graciliano e Dostoiévski não foi consenso entre as críticas que encontramos nos jornais. Para Álvaro Lins, não há semelhança entre a escrita dos dois romancistas. O crítico assinala que a realidade descrita pelo autor de *Vidas secas* não é dinâmica, como a do russo. É uma realidade estática, de um profundo analista. Lins diverge da opinião de Melo Lima, do *Diário de Notícias*, de que o delírio faz parte da estrutura romanesca de *Angústia*. Para ele, Graciliano assume a forma de um historiador da angústia, de um modo lúcido e sóbrio:

O que se verifica, por isso, é que a realidade do romance do sr. Graciliano Ramos é uma realidade estática e não dinâmica. Dinâmica, por exemplo, é a realidade romanesca de Dostoiévski.

A do sr. Graciliano Ramos, porém, nunca será desta categoria, porque ele é um racionalista, um analista, um frio experimentador.

A sua raça é a de Stendhal, e nunca a de um Dostoiévski. Por isso é que do seu romance se depreende mais a “história” de uma angústia do que a “angústia” em si mesma. Uma angústia racionalizada e histórica, e não uma angústia natural e presente. O estado de delírio, de exaltação, de demonismo, o estado dionisíaco capaz de exprimir a angústia – este não é o do sr. Graciliano Ramos. O seu estado é o do historiador da angústia. Um estado de razão, de lucidez, de sobriedade (LINS, 1941, p. 2).

Sendo ou não influenciado por Dostoiévski ou Stendhal, *Angústia* foi um romance que adquiriu notoriedade dentro do cenário nacional e tornou-se um referencial na escrita romanesca da época, fato que parece ser um consenso entre os críticos pesquisados tanto nos periódicos quanto nos estudos acadêmicos mais recentes. A apropriação da técnica do monólogo interior, sem deixar de lado a brasilidade, coloca Graciliano em um patamar diferenciado entre os escritores da sua geração. A originalidade do romance – concebido em um dos momentos mais conturbados da vida do autor – é resultado de um projeto literário sólido e amadurecido, que também é reconhecido fora dos limites nacionais, como veremos adiante.

2.4 *Vidas secas*

O quarto e último romance publicado por Graciliano Ramos, *Vidas secas*, sempre obteve destaque por parte da crítica. Em 1938, ano da sua publicação, Graciliano já era um

nome consagrado da literatura nacional, além de ainda repercutir o assunto da sua prisão por questões políticas, dois anos antes. Com três romances narrados em primeira pessoa, nos quais os protagonistas têm uma relação direta com a escrita de um livro (em *Caetés*, João Valério tem o sonho de ver seu livro publicado; Paulo Honório é impelido a escrever, como uma forma de confissão, em *São Bernardo*; e, Luís da Silva, em *Angústia*, trabalha diretamente com a escrita, pois é jornalista), *Vidas secas* apresenta uma narrativa em terceira pessoa, cujo personagem principal mal consegue se expressar oralmente. Essa ruptura da continuidade de uma forma já consolidada causa uma efervescência nas críticas dos jornais analisados nesse trabalho, pois há uma quebra do horizonte de expectativa com relação ao que o autor costumava produzir. Essas expectativas da experiência literária, como formula Jauss, são construídas em torno do “conhecimento prévio do gênero, da forma, e da temática de obras já conhecidas” (JAUSS, 1994, p. 27). Assim sendo, a publicação de *Vidas secas* provocou um aumento no número de críticas encontradas nos periódicos – interesse que se estende aos estudos e artigos acadêmicos mais atuais.

Uma das observações mais conhecidas sobre o romance – ainda discutida veementemente – é a de Rubem Braga,²² sobre o fato de *Vidas secas* ser um “romance desmontável”, referindo-se ao fato dos capítulos do romance apresentarem certa autonomia. Essa crítica foi publicada no *Diário de Notícias*, em 14 de agosto de 1938. Muitos estudiosos se debruçaram sobre ela, concordando ou refutando a teoria do cronista.

Ao discorrer sobre o romance, Rubem Braga justifica que ele foi escrito dessa forma, com capítulos que parecem contos e que “podem viver por si mesmos”, pois Graciliano precisava de recursos financeiros. Ao terminar esses “contos”, o escritor os vendia para serem publicados:

Quem pega no romance logo repara. Cada capítulo desse pequeno livro dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo. Pode ser lido em separado. É um conto. Esses contos se juntam e fazem um romance. Graciliano não fez assim por recreação literária. Fez por necessidade financeira. Ia escrevendo e ia vendendo o romance a prestação. Vendeu vários contos. Alguns capítulos ele fez de maneira a poder rachar no meio. Foi colocado aquilo a varejo, em nosso pobre mercado literário. Depois vendeu tudo por atacado, com o nome do romance. Quase tão pobre como o Fabiano, o autor fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. O romance desmontável. Mas isso é o que tem menos importância. Importante é o fundo desse romance, e o seu grande valor, o seu grande equilíbrio (BRAGA, 1938, p. 3).

²² Escritor, crítico literário e jornalista. Um dos maiores cronistas brasileiros, autor de *O Morro do Isolamento* (1944), *A borboleta amarela* (1952) e *Ai de ti, Copacabana* (1962), entre outros livros crônicas. Em 1944, durante a Segunda Guerra Mundial, foi para Itália cobrir as atividades da Força Expedicionária Brasileira. Foi embaixador do Brasil no Marrocos, entre 1961-1963.

Quase setenta anos depois, Luís Bueno discorda da hipótese de que cada capítulo “pode ser lido em separado”. Para ele, o comentário de Braga no jornal se refere muito mais às condições em que Graciliano produziu o livro do que à análise da sua estrutura. Bueno afirma que a expressão “romance desmontável” tem sido usada por muitos críticos de forma descontextualizada. Para o autor de *Uma história do romance de 30*, mesmo que não encontremos entre os capítulos de *Vidas secas* uma sequência imediata, há uma impressão de continuidade estabelecida entre eles:

Se a leitura de *Vidas secas* evidencia que um capítulo não dá sequência imediata ao capítulo anterior, por outro lado também evidencia um ritmo geral da narrativa que nos deixa uma forte impressão de unidade. Ou seja, embora não haja propriamente uma *contiguidade* entre os capítulos, há uma *continuidade* que garante a unidade do romance e que vai além de simples referências que um capítulo faz aos outros (BUENO, 2006, p. 649 – grifo do autor).

Bueno fundamenta a sua hipótese de continuidade com base na leitura de pares de capítulos, que dialogam entre si. Como exemplificação, aponta para a marcação cronológica existente no capítulo “O Soldado Amarelo”:

“Deteve-se percebendo um rumor de garranchos, voltou-se e deu de cara com o soldado amarelo que, *um ano antes*, o levara à cadeia, onde ele aguentara uma surra e passara a noite” (p. 154, grifo meu).
Não há espaço para a dúvida aí: o narrador faz um corte linear no desenho circular que o tempo assume nas linhas gerais do romance. Essa é a única menção clara ao tempo decorrido entre as ações narradas, mas é suficiente para, aliada ao fato de as lembranças das personagens só recuperarem ações ocorridas em capítulos anteriores àqueles em que a lembrança se dá, nos permitir dizer que tudo o que se passa entre “Cadeia” e “O Soldado Amarelo” ocorre no período de um ano e nos é apresentado em ordem cronológica. (BUENO, 2006, p. 650).

A discussão sobre a estrutura do romance ainda permanece nos estudos contemporâneos. Ivan Marques inclui em seu livro, *Para amar Graciliano*, um capítulo que questiona essa definição: “*Vidas secas*: romance desmontável?”, onde traz à tona a pergunta que permeou a análise desse romance: “É difícil definir o gênero de *Vidas secas*. Trata-se mesmo de um romance ou, por causa da sua estrutura fragmentada, deveria ser lido como uma coletânea de contos?” (MARQUES, 2017, p. 64).

Em constante diálogo crítico, Marques retoma a proposição que Bueno também defendeu, sobre o espelhamento entre os capítulos que expressam uma circularidade na obra, também mantida na adaptação para o filme de Nelson Pereira dos Santos:

Nas últimas décadas, a partir do espelhamento entre o primeiro capítulo, “Mudança”, e o último, “Fuga”, novas investigações indicaram a possibilidade de o arranjo simétrico se estender a toda a estrutura de *Vidas secas*. À exceção de “Inverno”, que ocupa a posição central, todos os demais capítulos estariam igualmente interligados: o segundo com o penúltimo, o terceiro com o antepenúltimo e assim por diante. A ligação se daria de duas maneiras: seja pela reiteração de motivos, acontecimentos ou personagens (por exemplo, a repetição do encontro de Fabiano com o representante da lei em “Cadeia” e “O soldado amarelo”), seja pela simetria invertida, própria da imagem especular, que ocorre na maioria dos pares de capítulos, em virtude da alteração das condições vividas pelos personagens (MARQUES, 2017, p. 64).

Candido também não se absteve da discussão. Para o autor de *Formação da literatura brasileira*, a caracterização da obra fica na intermediação entre romance e contos. Apesar de elogiar a expressão de Rubem Braga, o crítico ressalta que há, entre os capítulos, uma relação de solidariedade, isto é, eles só adquirem sentido pleno no seu contexto. A premissa de Candido expressa em 1955, sobre os episódios “solidários” nos remetem a “continuidade” que dá unidade ao romance, proposta por Bueno em 2006:

Vidas secas (para alguns a obra-prima do autor) pertence a um gênero intermediário entre romance e livro de contos, e o estudo da sua estrutura esclarece melhor o pouco êxito de Graciliano neste gênero. Com efeito, é constituído por cenas e episódios mais ou menos isolados, alguns dos quais foram efetivamente publicados como contos; mas são na maior parte por tal forma solidários, que só no contexto adquirem sentido pleno. Quando se aproxima das técnicas do conto, Graciliano cria “histórias incompletas”, subordinadas a um pensamento unificador, que pôde aqui reunir sem violência sob o nome de romance – embora, na qualificação excelente de Rubem Braga, “romance desmontável” (CANDIDO, 1992, p. 44).

A opinião de Rui Mourão diverge da de Candido quanto à expressão cunhada por Braga. Em *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*, estudo anterior ao de Luís Bueno, o crítico afirma que tal classificação é arbitrária. Para Mourão, o êxito de *Vidas secas* está na descontinuidade, fato que inseriu a obra de Graciliano em uma das teorias estéticas vigentes, cuja ênfase estava na incompletude do ser humano, na fragmentação da sua subjetividade:

Parece-me relevante ressaltar o aspecto sempre interrompido de *Vidas secas*, que constitui em minha opinião o seu maior trunfo. Por aí é que se pode definir como de fato revolucionária essa pequena obra-prima, situada no plano da mais absoluta contemporaneidade, na medida em que exprime o que há de descontínuo e inconcluso na percepção do homem atual. Certamente não foi por acaso que a sua classificação como romance desmontável – muito arbitrária por sinal, de autoria de Rubem Braga – logrando sobrevida tão prolongada, acabou influenciando estudiosos que normalmente não se deixariam impressionar por simples tirada brilhante de um cronista (MOURÃO, 2003, p. 122).

Mourão continua sua argumentação dizendo que o empenho dos críticos em defender a estrutura coesa e fechada da obra, conquanto produza resultados positivos, vem de uma consciência ansiosa pelos padrões cartesianos, que advém de um discernimento de mundo estável, no qual a descontinuidade causa estranhamento:

O empenho para a sustentação da estrutura fechada de *Vidas secas*, de resultados sem dúvida positivos, na medida em que ilumina uma perspectiva que vem contribuir para o entendimento mais completo do livro, não deixa de trair certa consciência desejosa da preservação de um princípio de unidade ainda em moldes cartesianos, reflexo de uma concepção estabilizada do mundo (MOURÃO, 2003, p. 122).

Ainda nos periódicos, o assunto continuou a ser debatido. Em 1947, no jornal *Correio da Manhã*, Álvaro Lins publica um grande artigo sobre Graciliano Ramos – “Visão geral de um ficcionista” – no qual cita dois defeitos encontrados em *Vidas secas*: a independência entre os capítulos e a introspecção dos personagens. O crítico ressalta, contudo, que há um grande valor literário em cada capítulo e que a independência só se dá na forma, e não no conteúdo:

Contudo, tecnicamente, *Vidas secas* apresenta dois defeitos consideráveis. Um deles é que a novela, tendo sido construída em quadros, os seus capítulos, assim independentes, não se articulam formalmente com bastante firmeza e segurança. Cada um deles é uma peça autônoma, vivendo por si mesma, com um valor literário tão indiscutível aliás, que se poderia escolher qualquer um, conforme o gosto pessoal, para as antologias. O outro defeito é o excesso de introspecção em personagens tão primários e rústicos, estando constituída quase toda a novela de monólogos interiores. [...]

Por outro lado a falta de unidade formal, acima assinalada, não se verifica na parte do assunto. Na substância, a novela apresenta uma perfeita unidade, uma completa harmonia interior. O drama do primeiro capítulo repete-se no último, e tudo o mais que se encontra entre eles constitui uma matéria de ligação entre os dois episódios semelhantes (LINS, 1947, p. 2).

Luís Bueno também retoma em seu estudo a crítica de Álvaro Lins. Para o professor da UFPR, ela também se apoia na ideia de *Vidas secas* ser um romance desmontável. A ressalva de Lins quanto ao valor literário dos capítulos não é vista pelo professor da UFPR como um elogio, pelo contrário, é apenas um modo de atenuar a crítica feita:

Como se vê, Álvaro Lins parte do princípio de que *Vidas secas* é “romance desmontável” e, trabalhando com uma ideia tradicional de romance, não consegue ver senão defeito nessa estrutura fragmentária. Para suavizar a crítica, proclama o valor literário de cada capítulo individualmente, o que só faz confirmar a ideia de que falta unidade ao romance (BUENO, 2006, p. 642-643).

Onze anos após o lançamento do estudo de Luís Bueno, Marques se junta à discussão recuperando a crítica de Álvaro Lins, adicionando a ideia de “estrutura circular” deferida por Candido:

Alguns anos depois, Álvaro Lins voltaria ao tópico, considerando como defeito essa construção fragmentária: “Os seus capítulos, assim independentes, não se articulam formalmente com bastante firmeza e segurança”. [...]

Antonio Candido salientou o fato de o livro ser também “o único cuja composição não é contínua, mas feita de pedaços”. Mesmo observando “perfeita a unidade do todo”, o crítico considerou que “talvez a ideia inicial não tenha sido a de um ‘romance’.” [...]

Entretanto, a noção de “romance desmontável” foi relativizada também por Antonio Candido em face da constatação, fácil de ser feita por qualquer leitor, de que o livro, a despeito de sua descontinuidade, conserva uma “estrutura circular”. *Vidas secas* começa e termina com a fuga dos retirantes (MARQUES, 2017, p. 60-63).

Da mesma forma, ao mencionar a crítica de Lins, Bueno também alude ao pensamento de Candido, apresentando os motivos pelos quais o autor estabeleceu a ideia da estrutura circular. Era necessário deixar claro que a fragmentação entre os capítulos não influenciava a temática que era desenvolvida e que a característica autônoma entre os capítulos não feria a sua coesão:

Pelo que se pode notar, o crítico estava preocupado basicamente com dois problemas. Em primeiro lugar, parecia querer deixar claro que o caráter fragmentário do livro não representava contradição com o universo primitivo que explora tematicamente. Explicando melhor: parece haver uma preocupação em afastar esse caráter fragmentário de *Vidas secas* de experiências mais fechadas ou pretensamente “sofisticadas” do romance moderno. Em segundo lugar, frisa ele o caráter circular da narrativa, o fato de o primeiro e o último capítulo se encontrarem (BUENO, 2006, p. 643).

Além de citar Candido a respeito do conteúdo do artigo de Álvaro Lins, Bueno, que estabelece um intenso diálogo entre as críticas ao romance, apresenta a visão de Rui Mourão sobre o assunto. Como já explicitado anteriormente, Mourão discorda de Lins e Braga no que se refere à descontinuidade como um defeito da obra:

Diferentemente de Álvaro Lins, Rui Mourão aceita, por assim dizer, a relação de descontinuidade entre os capítulos e, ao invés de julgá-lo normativamente, procura interpretá-lo. Com isso, ele vê o isolamento dos capítulos como contraparte formal do isolamento existencial a que as personagens estão sujeitas (BUENO, 2006, p. 644).

O segundo defeito apontado por Lins em 1947, o da inverossimilhança na introspecção das personagens em *Vidas secas*, tendo em vista a sua rusticidade, é “resolvido” por Bueno e

Mourão com base na narrativa em terceira pessoa. O autor de *Estruturas: ensaio sobre o romance* de Graciliano afirma que esse tipo de narrativa que Graciliano utilizou na composição de *Vidas secas* coloca a consciência criadora entre personagens e leitor, e, nesse caso, a silhueta do romancista não fica oculta, como se pode observar em diversos momentos do romance:

A consciência criadora coloca-se entre os personagens e o leitor, deixando bem marcado o plano literário. Não há preocupação de ocultar as projeções da silhueta do romancista, que se impõe sem constrangimento, na sua vitoriosa onisciência. Ele se instala com o ponto de vista narrativo ora do lado de fora de suas figuras, ora na cabeça de uma ou de outra, quando não dentro de duas ao mesmo tempo. “O coração de Fabiano bateu junto do coração de sinha Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava” (p.12) (MOURÃO, 2003, p. 117).

Essa consciência criadora postulada por Rui Mourão dá origem a duas vozes para Bueno – a do romancista e a da personagem, que convivem na narrativa:

O desafio seria construir um discurso em que as duas vozes ecoassem independentemente. E o caráter absolutamente único de *Vidas secas* vem exatamente daí: em todos os seus níveis de organização, as duas vozes convivem, construindo uma substância única, mas na qual se pode identificar os dois elementos que a formam.

Esse aspecto já foi muito discutido pela crítica no que diz respeito ao uso do chamado discurso indireto livre. Rui Mourão já disse, com acerto, que a voz do narrador é centralizadora, chegando a afirmar: “É fora de dúvida que esse romance não se insere naquela linha de criações mais atualizadas que procuram escamotear a participação do romancista e oferecer ao leitor a objetividade de um texto que se inventa, com movimentos livres e desenvoltos” (BUENO, 2006, p. 660).

Na introdução do livro *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*, Luiz Costa Lima discute a relação que se estabelece entre o texto e o leitor, de acordo com a teoria de Wolfgang Iser, que defende que os leitores devem ser guiados por “complexos de controles”:

Iser enfatiza a necessidade de o texto ficcional conter “complexos de controle”, que orientem o processo da comunicação. O próprio destes complexos é tanto *orientar* a leitura, quanto exigir do leitor sair de sua “casa” e se prestar a uma vivência no “estrangeiro”; testar seu horizonte de expectativas; por a prova sua capacidade de preencher o indeterminado com um determinável – i. e., uma construção de sentido – não idêntico ao que seria determinado, de acordo com seus prévios esquemas de ação (LIMA, 1979, p. 24).

A consciência criadora defendida por Rui Mourão pode ser um desses “complexos de controle”, que orienta o leitor no processo de comunicação do romance, por entre a

introspecção das personagens – resolvendo, assim, o problema da inverossimilhança. Vale destacar que Álvaro Lins mesmo reitera que a narrativa em terceira pessoa permite que o escritor se aproxime mais de suas personagens e que tal aspecto gera em *Vidas secas* uma aproximação maior do autor com Fabiano e sua família, fato que não ocorre nas primeiras obras, redigidas em primeira pessoa:

Em *Vidas secas*, ele se mostra mais humano, sentimental e compreensivo, acompanhando o pobre vaqueiro Fabiano e sua família com uma simpatia e uma compaixão indisfarçáveis. Aliás, não será significativo e explicativo a este respeito que *Vidas secas* seja a sua primeira obra de ficção em que a pessoa encarregada de narrar a história não é um personagem, mas o próprio romancista? Não será isto um sinal de que antes deixava os personagens entregues à própria sorte, enquanto agora se identifica com os desgraçados nordestinos de *Vidas secas*? Eis aí, com efeito, uma novidade desta obra quanto à forma: a narração na terceira pessoa, com o autor a movimentar diretamente os seres da sua criação (LINS, 1947, p. 2).

Ainda no *Correio da Manhã*, no ano seguinte, em 1948, Paulo Rónai²³ afirma que as personagens de *Vidas secas* são “impermeáveis ao pensamento”, fato que gera um desafio para o escritor, mas que é solucionado com maestria. Para Rónai, a presença do “eu” autobiográfico do escritor é muito maior nos outros romances, redigidos em primeira pessoa:

Em *Vidas secas*, por necessária reação contra suas criaturas anteriores, mais ou menos autobiográficas, todas roídas pelo sentimento ou pela ideia, o romancista apresentou um grupo de personagens impermeáveis ao pensamento. É uma tremenda prova para um escritor de inteligência agudíssima e de doentia sensibilidade apresentar seres embotados e quase irracionais, de tão toscos. Graciliano venceu-a magnificamente neste livro de extrema simplicidade. [...] Fato bem característico da arte de Graciliano Ramos: a primeira vez que ele exprime explicitamente um sentimento de compaixão para com suas criaturas, fá-lo no caso de personagens em que menos incluiu do próprio eu (RONAI, 1948, p. 3).

Verifica-se que todos os críticos aqui mencionados – tanto nos periódicos quanto nas críticas acadêmicas – admitem que a obra não é desconexa, tampouco está isenta de coesão entre seus capítulos; entretanto, a menção à expressão deferida por Rubem Braga, ainda que polêmica, é pertinente até os dias atuais, já que mantém profícua a discussão sobre a estrutura do romance, como conclui Luís Bueno:

Uma leitura feita em qualquer outra ordem destruirá esse movimento e romperá uma unidade elaborada de forma sutil, mas sempre identificável. É por isso que se pode

²³ Nascido na Hungria, veio para o Brasil em 1941, em razão da guerra. Naturalizou-se brasileiro em 1945. Foi tradutor, crítico, ensaísta, revisor e professor de francês e latim no Colégio Pedro II. Autor de *Escola de tradutores* (1952), *Como aprendi o português e outras aventuras* (1956), entre outros.

dizer que *Vidas secas* é um romance cuidadosamente montado, a partir de peças fabricadas com perfeição. Aparentemente perfeitas em si mesmas, essas peças compõem uma arquitetura tão precisa que qualquer mudança no arranjo produzirá alguma coisa que não é *Vidas secas*. Portanto não é possível considerá-lo desmontável (BUENO, 2006, p. 658).

Para referendar a importância da discussão e a ideia de que há uma unidade entre os capítulos do romance, o próprio autor, em entrevista concedida a Brito Broca,²⁴ para o jornal *A Gazeta*, em 1938, consente que os capítulos de *Vidas secas* possam ser chamados de contos, mas ressalta que todos eles estão conectados e entrelaçados, formando, assim, a tessitura do romance:

- *Vidas secas* será um romance?
 - Sim, um romance, mas um romance cujos capítulos podem ser considerados destacadamente como contos, tal a maneira por que nele se desenvolvem e encontram o seu desfecho e uma determinada situação. Publiquei vários capítulos de *Vidas secas*, aqui e na Argentina, e todo mundo os considerou como narrativas independentes. O livro tem, entretanto, uma unidade e o entrelaçamento de todos esses capítulos forma a tessitura perfeita de um romance (RAMOS, 2014, p. 66-67).

Ao acompanharmos a família de retirantes na narrativa de *Vidas secas*, outro aspecto nos chama a atenção: estamos diante de personagens que não conseguem se comunicar. O drama, então, não é apenas o social, da seca e de suas consequências, é a tragédia humana, o apagar do indivíduo que não consegue se exprimir, nem entre os seus pares. Se nos primeiros romances os protagonistas pensavam, dialogavam e até mesmo se impunham por meio de um discurso dominador, como Paulo Honório, no último romance de Graciliano é a incomunicabilidade que delinea a angústia da família. No *Diário da Noite* de 1956, H. Pereira da Silva aborda a inabilidade de expressão das personagens no romance:

É interessante notar que Graciliano inicia sua obra com um livro principalmente dialogado, para atingir o **mutismo**, a insuficiência expressional de Fabiano de *Vidas secas*. Da observação ressalta o quanto era artificial a influência do romancista português. Partindo de *Caetés*, ele percorre uma nítida curva para atingir a sobriedade de *Vidas secas*, seu único livro escrito na terceira pessoa. Nele, Graciliano atingiu o máximo de sua expressão, a língua é justa, sóbria, pessoal (SILVA, 1956, p. 2 – grifo nosso).

No estudo de 1969 de Rui Mourão, o mutismo traduz-se na impossibilidade da comunicação humana. Para o crítico, essa é a grande questão do livro:

²⁴ Crítico literário e historiador. Responsável, a partir de 1934, pela seção “Livros & Autores” do jornal *A Gazeta* (diário vespertino de São Paulo). Autor de *A vida literária no Brasil: 1900 (1956)*.

Vidas secas, antes de qualquer coisa, é o drama de uma impossibilidade de comunicação humana. [...] É significativo o fato de que os diálogos são de extrema escassez em todo o volume. Na sua imensa maioria, as palavras ou frases que brotam diretamente da boca dos personagens não passam de atos unilaterais de xingatórios, exclamações ou concretização, na fala, de volições subjetivas. E, resumindo embora, aqui e ali, conversas havidas, o narrador não deixa de se referir à pouca loquacidade daquela gente: “justificara-se declarando a si mesmo que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo.” (MOURÃO, 2003, p. 124-125).

Os críticos se surpreenderam e ainda se surpreendem com *Vidas secas*, pois, como retratar o drama da família de retirantes, se os mesmos não conseguem dialogar e expor suas aflições? No ano da publicação do romance, Rachel de Queiroz, no jornal *Diário de Notícias*, ao fazer uma análise da trajetória romanesca de Graciliano no artigo “Um escritor que não parou de crescer”, também destaca a linguagem firme, concisa e direta utilizada pelo autor. Para a escritora cearense, se houve em *Angústia* uma profundidade bem demarcada, não há em *Vidas secas* desvios ou dispersões em diálogos – o mutismo de Pereira da Silva, em 1956, já havia sido representado por Queiroz, em 1938, como um mundo de mudos. Não há enfeites ou adornos. É pela sua justeza na linguagem que o romance se sobrepõe na literatura:

Em *Vidas secas*, mais uma vez ela se transforma. Perdeu a sombria profundidade, a frase já não sugere profundas tragédias, é clara, seca, ríspida e sem desvios. Nada há demais nela. Mantém o equilíbrio audaz e fácil de um acrobata no arame. É direta, concisa, firme. Nem uma vez se perde em derramamentos, não se dispersa em diálogos, evoluciona quase em num **mundo de mudos**, sugestiva e rápida como uma pantomima. [...]

Pouco se pode dizer de *Vidas secas*. Ao se querer falar nele, esbarra-se na sua própria concisão, e a gente tem que se perder fatalmente em anotações secundárias, sem lhe poder tocar na essência, no conteúdo principal. Porque ele é por demais límpido, por demais puro, completamente desataviado de todo enfeite onde a vista se desvie e se perca.

Nele, se nada falta, nada também sobra. É como um corpo simples, como um metal sem liga. É belo, luminoso, perfeito e raro como o rei deles – como uma peça de ouro (QUEIROZ, 1938, p. 2 – grifo nosso).

Candido também afirma que neste romance o escritor “suprime os diálogos” (1992, p. 46). Assim como a crítica de Pereira da Silva, do *Diário da Noite*, Bosi argumenta que há sobriedade na linguagem de *Vidas secas*: “É supérfluo repetir aqui o quanto o esforço de objetivação foi bem logrado nessa pequena obra-prima de sobriedade formal” (BOSI, 1994, p. 403).

Essa sobriedade na linguagem, com poucos diálogos e sem excessos, foi construída por meio de personagens cujo vocabulário era exíguo, limitando-se a exclamações e

xingamentos, como realçou o estudo de Rui Mourão. Yvonne Jean,²⁵ no artigo “Vidas secas”, de 1942, também já havia ressaltado essa característica no *Diário de Notícias*:

O vocabulário dos heróis de *Vidas secas* é tão limitado que eles falam pouco. No dia em que, premida pela fome, Sinha Vitória se decide a sacrificar o papagaio, justifica-se perante si mesma declarando que ele é inútil porque não fala. “Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados...” Eles se atrapalham quando querem contar uma história, por falta de palavras adequadas. Fabiano experimenta empregar os vocábulos complicados de “seu” Tomaz da bolandeira, que é um homem instruído, mas os deforma e não consegue utilizá-los. E os meninos, visitando a feira da cidade, assombram-se diante da quantidade de objetos desconhecidos que nela descobrem. E cada um dessas coisas devem ter um nome. Como poderão as pessoas da cidade guardar na memória tantas palavras? (JEAN, 1942, p. 1).

Jean ainda declara que, em geral, não aprecia o romance regionalista, tendo em vista a artificialidade com que é formado. Para ela, esse é o diferencial de *Vidas secas*: um romance em que o autor de fato voltou-se para sua terra:

Graciliano Ramos me revelou, também ele, um aspecto da terra brasileira, ao mesmo tempo admirável e terrível, de inconsciência e de consciência, de luta contra a natureza e de amor à vida, de bondade e de brutalidade. Ele aprofundou um aspecto a um tempo atroz e humano da sua própria gleba, um aspecto que a gente não pode descobrir senão voltando-se para a terra, para a sua terra com todo amor (JEAN, 1942, p. 1).

Setenta e cinco anos após a declaração de Yvonne Jean, Ivan Marques resgata essa questão da artificialidade das narrativas que envolvem o tema regionalista e da seca. Para o crítico e professor da USP, Graciliano resolve esse impasse pela renovação da linguagem com que escreve a história do seu último romance:

Vidas secas renova completamente a linguagem utilizada nas obras do gênero. Até *O quinze*, de Rachel de Queiroz, inexistia qualquer esforço de adequação da linguagem à secura da paisagem e à carência dos personagens. Em Euclides da Cunha, por exemplo, a tendência era oposta. Como observou, com bom humor, Mário de Andrade, o que faz o autor de *Os Sertões* (1902) é “converter o horror da seca numa página de antologia. Toda a gente admira o esplendor da obra e se esquece da seca”.

Graciliano buscou uma linguagem que pudesse concretizar a realidade da seca. Estabelece também o paralelo entre a aridez do sertão e a escassez das falas dos personagens. [...]

A ênfase nas fórmulas restritivas, negativas e diminutivas põe em evidência a recusa da velha e estereotipada literatura regionalista. Contra os excessos, Graciliano opta

²⁵ Nascida na Bélgica, veio para o Brasil em 1940, exilada. Naturalizou-se em 1950. Foi professora da Universidade de Brasília, escritora, tradutora, intérprete e jornalista. Atuou nos jornais *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Correio Braziliense*, entre outros.

pela depuração, fazendo sua linguagem reduzir-se à seca, ao mínimo e ao ínfimo (MARQUES, 2017, p. 67-68).

Rosário Fusco, em uma edição de 1938 do *Diário de Notícias*, ao enaltecer de igual modo a linguagem sóbria do romance, pontua também o caráter subjetivo que a obra carrega. Para ele, Graciliano apresenta esse viés subjetivo ao pôr em evidência os sentimentos e as impressões das personagens e não as ações:

Convém assinalar, de outro modo, a propósito desse *Vidas secas*, que o “objetivo”, aqui, só existe em função dos sentidos dos personagens (inclusive a própria cachorra Baleia) que o percebem. O romancista (agora, excludo Baleia...) descreve “estados” interiores das criaturas e, não apenas situações objetivas. [...] Os menores atos intencionais dos personagens são devidamente registrados (pg. 64, linhas 18 e seguintes) o que prova o caráter subjetivo das criações de Graciliano Ramos. Subjetivismo que faz supor tratar-se esse *Vidas secas* de um grande diálogo interior do romancista com a vida dessa gente que ele conhece e ama porque sofre como ele. Assim, tudo aqui “se passa por dentro” dos personagens. O romancista só descreve o que eles “sentem”, não se interessa pelo que eles “veem”. São os sentimentos, as impressões interiores e não as ações que importam nessa narrativa, que deveria chamar-se “vidas paralelas” e não *Vidas secas* (FUSCO, 1938, p. 2).

Candido também ressalta que o romance mostra a “alma dos personagens”. Para o estudioso, não se trata de um romance de análise, contudo, ele desvela o que há no íntimo dessas criaturas que não conseguem expor o que sentem:

Mais do que os outros, este livro é uma história, contada diretamente. A alma dos personagens, perquirida com amor e sugerida com desatavio, é apenas a câmera lenta do mesmo brilho que lhes vai nos olhos. Não pressupõe refolhos, não devora, nem *Vidas secas* é romance de análise (CANDIDO, 1992, p. 46).

Da mesma forma, Rachel de Queiroz, no já mencionado artigo de 1938 do *Diário de Notícias*, frisa que essas almas têm sonhos, mesmo vivendo em um mundo de cactos: a cama de Sinha Vitória, o osso gordo para Baleia, etc.:

O livro dá-me a impressão de uma história do mundo dos cactos. Todos os personagens se assemelham, num mimetismo desconcertante, a esses vegetais agressivos que lhes compõem a paisagem, agrestes, desumanos, ríspidos. Cactos. Vivendo de uma gota d’água numa pouca de terra seca e pobre, entre pedras e areia, se reproduzindo mais por uma fatalidade que pela alegria de reviver, lançando apenas, na terra áspera, outro espinho a mais, outro infeliz a mais. E na facilidade da imagem literária, dá vontade de continuar a analogia, dizer que, como os cactos, vivem eles também sem ambições, sem sonhos, nada pedindo à terra nem aos homens.

Já não seria verdade. Têm sonhos, e quantos! Têm ambições, todo um mundo de desejos, mas tudo tão diferente que a gente nem os reconhece como desejos e sonhos, quando os aproxima dos nossos. [...]

Uma cama de couro, uma cama de verdade, a grande aspiração de Sinha Vitória, as obscuras ambições de Fabiano, a sonhada façanha do Menino Mais Novo, as

revoltas e cismas do Menino Mais Velho, o grande osso gordo dos devaneios da cachorra Baleia, tudo isso cá para encher uma vida, muitas vidas. Depende do tamanho delas (QUEIROZ, 1938, p. 2).

Até mesmo um animal teve sua alma e sonhos tematizados no romance. Baleia, a cachorra da família, é personagem que possui destaque na narrativa. O próprio escritor confessou para a esposa em carta que escrever sobre Baleia foi um “troço difícil”, mas reconhece que o resultado foi satisfatório:

Escrevi um conto²⁶ sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. [...] Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ocos; mas estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande como sondar o espírito dum literato alagoano. [...] O mundo exterior revela-se a minha Baleia por intermédio do olfato, e eu sou um bicho de péssimo faro. Enfim parece que o conto está bom, você há de vê-lo qualquer dia no jornal (RAMOS, 2011, p. 276-277).

Nos jornais, a crítica enaltece a inserção do animal no romance. No *Diário da Noite*, uma série de artigos foi dedicada a ela: “Baleia, personagem canina 1, 2 e 3”, publicados em 1956, já posteriores à morte de Graciliano. Para o autor dos artigos críticos, H. Pereira da Silva, Baleia não é uma cachorra qualquer – ela pensa, raciocina:

Baleia não é apenas fiel como uma cachorra qualquer. Ela pensa, raciocina talvez tanto quanto o seu dono, incapaz de seguir por muito tempo o fio de um pensamento. É mais do que instintiva. Chega mesmo a ter opinião conforme se lê à página cento e nove: “Baleia ficou passeando na calçada, olhando a rua, inquieta. Na opinião dela, tudo devia estar no escuro, porque era noite, e a gente que andava no quadro precisava deitar-se” (SILVA, 1956, p. 8).

Graciliano mesmo chega a afirmar na escrita epistolar que a cachorra saiu “inteligente demais”. Outro ponto levantado por Pereira da Silva é a respeito do capítulo que descreve a morte de Baleia – o mais sentido do romance e que mostra toda a afabilidade do escritor para com a personagem:

É esse o capítulo mais sentido do romance. Graciliano Ramos se enternece com a morte de Baleia. Trata-a com carinho não revelado em toda sua obra por outra personagem. Tem expressões de ternura: “Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra”. O diminutivo “cabecinha” adquire aqui uma importância psicológica digna de especial atenção.

Antes de mais nada indica-nos o apreço íntimo amoroso em que esse duro e ríspido romancista tem pela sua “personagem” canina. A exemplo dos grandes desiludidos

²⁶ “Baleia”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 maio 1937. Dos treze capítulos de *Vidas Secas*, dez foram veiculados na imprensa carioca, antes da publicação do livro (RAMOS, 2014, p. 70).

dos que nada esperam dos homens, Graciliano Ramos transfere para uma cadela toda afeição que sua alma ressentida parece não alimentar pela condição humana. [...]

Em Baleia, personagem canina, Graciliano Ramos deixa escapar a esperança secreta de acordar um dia num mundo de preás menos mesquinhos (SILVA, 1956, p. 6).

No *Diário de Notícias*, Yvonne Jean, no já supracitado artigo “Vidas secas”, de 1942, do mesmo modo se impressiona com o capítulo destinado ao fim da cachorra:

O episódio da morte da cadela é uma das grandes páginas do livro, o drama da cadela doente que é preciso matar, e que é tão apegada aos donos e não compreende o que lhe está acontecendo, e devaneia e tem desejos humanos durante sua longa agonia (JEAN, 1942, p. 1).

Na biografia publicada em 2012 sobre Graciliano Ramos, Dênis de Moraes também reforça a ideia de que este é um capítulo “memorável” (2012, p. 158), assim como Ivan Marques, em 2017, que justifica essa opinião por meio da correlação entre a humanização do animal e da animalização do homem, característica presente na descrição de Fabiano:

A morte de Baleia é o acontecimento mais importante de *Vidas secas*, ao lado da prisão de Fabiano. Os episódios são correlatos, o que reafirma a identidade que há entre os dois personagens. Animal de companhia e de trabalho, Baleia zela pela vida das crianças e dos animais de criação, tem senso de liderança e responsabilidade. No capítulo “Fabiano”, o paralelismo das frases “você é um bicho, Fabiano” e “você é um bicho, Baleia” ressalta a homologia – a animalidade de ambos sendo vista, positivamente, como qualidade que lhes garante a sobrevivência no meio hostil. Mas a comparação tem também caráter negativo: “Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos. Por que seria que os homens ricos ainda lhe tomavam uma parte dos ossos?”

O vaqueiro sofre duplamente o processo de animalização: por ser embrutecido, homem-bicho, e por ser “manso”, domesticado. Paralelamente, Baleia – “pessoa da família, sabida como gente” – parece viver o processo oposto de humanização, que chega ao ápice no momento de sua morte, tanto física quanto psicologicamente: “andou em dois pés como gente”, “uma angústia apertou-lhe o pequeno coração”. Mas não é verdade que a humanidade de Baleia seja maior do que a dos seres humanos, pois o efeito obtido pela degradação dos retirantes é também, paradoxalmente, o de sua humanização (MARQUES, 2017, p. 152-153).

Esse paralelismo entre a animalização e humanização de Fabiano e Baleia já havia sido apontado nas críticas dos periódicos, como vimos na de Pereira da Silva, destacando o fato de que Baleia tinha uma opinião, na de Rachel de Queiroz, que pôs em evidência que mesmo a cachorra tinha seus sonhos, e na de Yvonne Jean, que discorreu sobre os desejos da cachorra. A sensibilização encontrada no capítulo de sua morte suscita uma empatia que se solidifica pela impressão transmitida de que Baleia é parte integrante da família.

Ainda no jornal *Diário de Notícias*, no ano de 1947, Henrique Oscar,²⁷ no artigo “A cachorra Baleia”, ao expor a equiparação entre homem e animal encontrada em *Vidas secas*, expressa que essa humanização não torna o romance uma fábula, já que em nada se assemelha ao gênero:

Um amigo chamou-me a atenção para como, em *Vidas secas*, o romancista fora capaz de animalizar um homem – Fabiano; e humanizara um animal – a cachorra Baleia.

Todavia, é preciso esclarecer ao leitor que não conhece o romance, que ele nada tem de fábula, e que a “humanização” da cachorra, não é o seu tratamento como se faz nesse gênero. Baleia não fala, não é animal de fábula. É apenas um cachorro. O prodígio, humanizando-a, é o talento do romancista (OSCAR, 1947, p. 7).

Baleia, no romance, não é aspecto fantasioso. É real; não fala, mas por meio da narrativa ganha pensamento, sonhos e desejos. Por isso, o crítico continua “Mas a grande personagem – e é a isso apenas que eu me queria referir – é Baleia. É através dela, das suas emoções, dos seus sentimentos, que participamos da tragédia do flagelado e de sua família”.

Assim como Oscar, Candido exalta a presença de Baleia como uma criação em sentido pleno, na qual encontramos a metodologia de um discurso específico, que dá origem a personificação do animal:

Nesse sentido, lembro que a presença da cachorra Baleia institui um parâmetro novo e quebra a hierarquia mental (digamos assim), pois permite ao narrador inventar a interioridade do animal, próxima à da criança rústica, próxima por sua vez à do adulto esmagado e sem horizonte. O resultado é uma criação em sentido pleno, como se o narrador fosse, não um intérprete mimético, mas alguém que institui a humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para as fronteiras da animalidade. [...]

Para chegar lá, Graciliano Ramos usou um discurso especial, que não é monólogo interior e não é também intromissão narrativa por meio de um discurso indireto simples. Ele trabalhou como uma espécie de procurador do personagem, que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente. O narrador não quer identificar-se ao personagem, e por isso há na sua voz uma certa objetividade de relator. Mas quer fazer as vezes do personagem, de modo que, sem perder a própria identidade, sugere a dele (CANDIDO, 1992, p. 106-107)

O estudo de Mourão também se apoia na ideia de que o romance expõe o espelhamento entre o homem e o animal, fato observado no comportamento da família, que em muito se assemelha ao animalesco:

²⁷ Crítico e professor. Dedicou-se à crítica teatral e escreveu algumas peças. A partir de 1947, começa a publicar artigos sobre literatura e arte no *Diário de Notícias*.

A existência de cada um apresenta-se como fenômeno quase que puramente natural. O homem surge metido em sua toca, à semelhança de bicho. Aliás, é nessa condição que o texto procura nos apresentar Fabiano e os seus, nas insistentes referências que atravessam todo o livro: “Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos” (p. 20) (MOURÃO, 2003, p. 129).

Rui Mourão prossegue seu ensaio mostrando que o drama de Fabiano não é o drama de um homem só. Ele simboliza inúmeros outros que, na mesma situação, se veem como inferiores e subjugados. Em diversos momentos Fabiano se enxerga como um bicho e afirma isso a si mesmo:

A consciência da sua condição de bicho constitui o núcleo da cosmovisão do vaqueiro, que se sente em posição de inferioridade em confronto com outras pessoas. Para ele, pertencer à espécie superior não é possuir determinados caracteres antropológicos, é integrar uma categoria social. No segundo capítulo, isso vai dito com todas as letras: [...] “- Você é um bicho, Fabiano” (p. 20) (MOURÃO, 2003, p. 131).

Nesse sentido, Baleia não é um simples animal de estimação, adquirindo uma relevância dentro da narrativa, pois está na mesma situação que a família. Também é retirante, sente fome e tem sonhos. Obviamente, enquanto animal, ela não se expressa verbalmente, mas está inclusa na dinâmica de comunicação de Fabiano, Sinha Vitória e os meninos:

Não é por acaso que Baleia é colocada em situação idêntica à dos demais personagens. Homem e animal convivem ali sem qualquer barreira que os separe. É certo que não possui a faculdade da palavra, mas os seus meios de comunicação mostram-se eficientes e, com frequência são muito semelhantes aos utilizados pelas pessoas que o cercam: “Tinha um vocabulário quase tão minguado como o do papagaio que morrera no tempo da seca. Valia-se, pois, de exclamações e de gestos e Baleia respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender.” (p. 69) (MOURÃO, 2003, p. 129-130).

Pode parecer um paradoxo que um escritor tão voltado à objetividade, que procurava demonstrar a realidade vivida pelos brasileiros, incluísse no seu derradeiro romance um animal com características tão humanas. Para Emil Farhat,²⁸ assim como para Henrique Oscar, o mérito está na técnica do romancista, que não usou desse artifício de maneira fantasiosa, mas com sobriedade, como lemos na crítica de 1938, divulgada no *Diário de Notícias*:

A cachorra Baleia pensando pode parecer um paradoxo dentro de um romance que é objetivo. Defendendo as qualidades do ficcionista, aparece-nos, porém, a indagação: que diferença substancial haverá entre as funções cerebrais de um cão humano cuja linguagem infelizmente não entendemos, e as de um homem animalizado que fala

²⁸ Escritor e jornalista, trabalhou no *Diário de Notícias* e em *O Jornal*. Autor de *Dinheiro na estrada*, vencedor do Prêmio Jabuti de 1988.

mas não sabe nem pode pensar? Baleia se consagra e consagra toda a raça canina, na literatura brasileira [...]

Graciliano é incontestavelmente o mais técnico dos nossos romancistas. Consequência talvez de maior maturidade mental. Não se derrama nos excessos fogosos dos mais jovens. Tem maior autocrítica e seus livros, principalmente *Vidas secas*, não oferecem margem para cortes, nem forçam a imaginação do leitor a completar cenas que o escritor não soube aproveitar. É muito comum entre nós. [...] (FARHAT, 1938, p. 1).

Muitos críticos e obras críticas incluem *Vidas secas* no grupo de livros que trabalharam o tema da seca de forma panfletária e voltada para o cunho social, dentro da plêiade de escritores chamados de regionalistas. De acordo com João Luiz Lafetá, importante estudioso da literatura brasileira, os escritores da geração de 1930 se dedicaram a um projeto ideológico de literatura, enquanto que os escritores da geração de 1920 desenvolveram um projeto estético:

A década de 20 inaugura no Brasil a nossa modernidade; a década de 30, ao mesmo tempo que incorpora e desenvolve alguns aspectos da doutrina modernista, inicia também o seu processo de diluição. E, no fundo desse segundo pressuposto, encontra-se a observação que procura explicar tal diluição: a consciência estética, pressionada com violência pela problemática política e social, cede lugar à consciência ideológica (LAFETÁ, 2000, p. 38).

A grande discussão em torno da escrita romanesca de Graciliano é que o autor não aderiu a essa corrente da literatura enquanto caminho para a luta social. Não se encontra na obra do alagoano indícios de uma literatura engajada. Isso não significa, entretanto, que os problemas sociais não apareçam nas suas narrativas. As vicissitudes das suas personagens – em todos os romances – passam também pelas instabilidades sociais, porém elas não são o foco da narrativa, e sim o que se passa no mais profundo da alma humana, até mesmo de personagens que não sabem definir o que sentem, como Fabiano e a família.

Contudo, é necessário pontuar que, apesar de não panfletária, a literatura de Graciliano é revolucionária, tanto no aspecto ideológico quanto estético, contrariando a divisão proposta por Lafetá. No artigo “Miserável aqui e ali”, publicado no *Diário de Notícias* em 1944, Melo Lima destaca que *Vidas secas* tangeu o limite do revolucionário sem tocar nos temas da revolta social, ressaltando o desamparo do homem:

Aqui, o desejo de realizar um romance revolucionário sem tocar nos temas fáceis de revolta social que têm sido o malogro político – eles que deviam ser a vida – de muitos romances importantes da moderna literatura brasileira. Pela primeira vez libertando uma personagem da consciência de si mesmo, do sentimento de culpabilidade, o romancista quer demonstrar simplesmente o desamparo do homem da caatinga. Isso ficou bem demonstrado (LIMA, 1944, p. 1).

Recentemente, Ivan Marques volta à questão assinalada por Melo Lima, ao afirmar que Graciliano abordou o tema da literatura engajada, mas sem se prender às diretivas da mesma. Para o professor da USP, *Vidas secas* é construído em torno de um realismo crítico:

E como falar na construção do futuro se a forma verbal que predomina em quase todos os finais de capítulos é a do futuro do pretérito? Mesmo ao abordar uma temática da literatura engajada, Graciliano Ramos se mantém longe das diretrizes do gênero. Opta pela irresolução e pelo impasse, inscrevendo-se, mais uma vez, no campo de tensões do “realismo crítico” (MARQUES, 2017, p. 147).

Marques retoma a perspectiva de Silviano Santiago no que se refere ao emprego do futuro do pretérito, que traz em si um sinal de frustração. Como se observa, a utilização de tempo verbal específico pode configurar não apenas uma escolha estética, mas uma implicação ideológica:

Na perspectiva do narrador, o movimento do campo à cidade é ilusório. O futuro do pretérito, como escreveu Silviano Santiago, é “sinal de frustração” e “fulcro de um pessimismo basilar”. *Vidas secas*, com seus personagens que repetem os mesmos passos, aponta o imobilismo da sociedade brasileira, que não avança, que sempre dá voltas no mesmo ponto, como os animais que circulam em torno do moinho ou da bolandeira. País do futuro? O que o modo condicional exprime, ao contrário, é a ausência de futuro e a dureza da realidade (MARQUES, 2017, p. 154).

Candido também se remete a outra importante crítica da nossa literatura e sua contemporânea, Lúcia Miguel Pereira, a fim de defender que, mesmo tratando das mazelas sociais, Graciliano não se inseriu numa vertente que se adequa ao romance proletário:

Este encontro do fim com o começo, como já foi observado, forma um anel de ferro, em cujo círculo sem saída se fecha vida esmagada da pobre família de retirantes-agregados-retirantes, mostrando que a poderosa visão social de Graciliano Ramos neste livro não depende, como viu desde logo Lúcia Miguel Pereira, do fato de ter ele feito “romance regionalista”, ou “romance proletário”. Mas do fato de ter sabido criar em todos os níveis, desde o pormenor do discurso até o desenho geral da composição, os modos literários de mostrar a visão dramática de um mundo opressivo (CANDIDO, 1992, p. 107-108).

Em consonância com a visão de Marques de que *Vidas secas* delineia a temática da literatura engajada, Luís Bueno admite, em *Uma história do romance de 30*, que o romance pertence a esta vertente, sendo, todavia, impulsionado pela sua qualidade artística, o que distinguiu Graciliano Ramos dos demais escritores contemporâneos a ele. Ao tratar da injustiça e das mazelas do homem, o autor de *Caetés* priorizou a arte, e por meio dela, respondeu às questões urgentes de seu tempo:

Com *Vidas secas*, Graciliano Ramos deu um xeque-mate no romance proletário, deixando a nu as suas limitações, ao mesmo tempo que o elevou a um grau de realização que jamais seria alcançado de novo. Sem deixar de ser romance engajado, o livro é a demonstração cabal de que a fatura artística pode servir para impulsionar o conteúdo político de uma obra, mas o contrário é muito difícil de acontecer. Dentro do horizonte ideológico de toda essa geração de escritores, ninguém conseguiria dar uma resposta tão completa ao problema da arte que se quer fator atuante no seu tempo. Ninguém figuraria o outro de uma forma tão complexa no plano do pensamento e ao mesmo tempo tão orgânica no plano da arte, porque ninguém fora capaz de preservar o outro como outro, com toda sua complexidade e com suas razões, e assim, nessa inteireza, interessar-se por ele (BUENO, 2006, p. 664).

Para Bueno, essa apropriação bem particular de um discurso de literatura engajada que é movido pela arte, e não o contrário, influenciou gerações posteriores:

Precisaríamos de uma visão sobre o homem pobre brasileiro construída noutro horizonte mental para que surgisse, com Guimarães Rosa, outra solução estética eficaz para a figuração do outro dentro da ficção brasileira (BUENO, 2006, p. 664).

Dentro do horizonte de críticas que dialogam entre si, Marques retoma, em seu estudo sobre Graciliano, de 2017, a tese que Bueno já havia defendido em 2006, de que o que importa em *Vidas secas* é a vida humana, que carrega em si as lutas e problemas. A seca enquanto problema social, político e geográfico está na narrativa, mas não é ela que dita o percurso da mesma. Não é a paisagem castigada ou mesmo a crítica social que assume o primeiro plano da narrativa, apesar de elas estarem presentes. As vidas, secas e sofridas, são o precípua tópico do romance:

Na narrativa sobre os retirantes, o ciclo da seca é o que menos importa. O nomadismo não decorre de um fenômeno natural, mas do fato de Fabiano não poder ser um proprietário vinculado à terra, já que é explorado como bicho e violentamente oprimido. Não é da seca que o sertanejo foge. Pela migração, ele procura escapar da fome e do mandonismo do latifúndio. Trata-se, pois, de um problema social. A luta contra a natureza não está em primeiro plano, a seca propriamente dita só aparece no primeiro e no último capítulo. Como enfatizou Luís Bueno, “as *vidas* são secas – e não a terra” (MARQUES, 2017, p. 65-66).

Antes mesmo de Luís Bueno e Ivan Marques, Álvaro Lins, no jornal *Correio da Manhã*, em 1941, já havia declarado que todas as personagens de Graciliano Ramos são “vidas secas” – não apenas as do último romance do escritor. Mas não somente as personagens, o estilo do autor também manifesta esse enxugamento de excesso, de sobras e da precisão:

Não sei, por isso, que misteriosa intuição para se definir levou o sr. Graciliano Ramos a colocar o título de *Vidas secas* em um de seus romances. É que todos os seus personagens são realmente “vidas secas”. Os seus personagens e esse estilo em que se exprime o romancista. Um estilo de concisão, de unidade entre as palavras e os seus sentidos, de rígido ascetismo tanto na narração como nos seus diálogos, todos rápidos, exatos, precisos: diálogos e narração que fazem do sr. Graciliano Ramos um mestre do seu ofício de romancista. Um mestre da arte de escrever, acrescento sem nenhum medo de estar errando. E essa categoria, ele conquistou com as “vidas secas” que povoam seu mundo romanescos. Um mundo árido, sombrio, desértico. O seu mundo romanescos é um mundo sem amor (LINS, 1941, p. 2).

O estilo enxuto foi assunto não apenas das críticas dos periódicos e dos estudos acadêmicos. O traço tão marcante na escrita de Graciliano foi tema para que outro notório autor nordestino, João Cabral de Melo Neto, em 1961, fizesse seu elogio em forma de poema:

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se a fraude. [...] (MELO NETO, 1994, p. 311-312).

De acordo com Reginaldo Guimarães, crítico do *Jornal do Brasil*, *Vidas secas* é uma “síntese magnífica da vida sertaneja do Nordeste” (GUIMARÃES, 1958, p. 6); Álvaro Lins afirma que esse é o “mais brasileiro dos livros de Graciliano” (LINS, 1941, p. 2) e Ariano Suassuna, em entrevista, coloca o romance em uma posição de destaque na literatura nordestina brasileira: “Disseram que literariamente ele [o Nordeste] estava esgotado. Essa afirmativa absurda já teve resposta: – *Vidas secas*, de Graciliano Ramos” (SUASSUNA, 1948, p. 13).

Desde a sua publicação, *Vidas secas* foi bem recebido pelos críticos, fato que também se constata nas críticas vigentes. No seu último romance, Graciliano surpreendeu a crítica ao elaborar um livro que se diferenciava dos três anteriores na forma narrativa, assim como em habilmente dar voz a personagens que não conseguem se comunicar nem mesmo entre os membros da família. Seus capítulos – leves, concisos, porém intensos – podem ser lidos separadamente sem prejuízo de sentido, porém, se lidos em conjunto, nos guiam pela comovente viagem que a família de Fabiano inicia no primeiro capítulo, “Mudança”, e que continua no último, “Fuga”.

3 A RECEPÇÃO CRÍTICA DA ESCRITA MEMORIALÍSTICA DE GRACILIANO RAMOS NOS JORNAIS E A SUA INFLUÊNCIA NOS ESTUDOS ACADÊMICOS

Ao publicar seu último romance, *Vidas secas*, em 1938, Graciliano encerra a sua produção romanesca. Posteriormente, além de crônicas, artigos e contos veiculados em jornais, o autor dedicou-se à escrita memorialística. Seus dois livros autobiográficos, *Infância*, 1945, e *Memórias do Cárcere*, publicado postumamente, mostram-nos a transição da escrita graciliânica da ficção para o memorialismo.

É nessa transição que Antonio Candido fundamenta o nome e o conteúdo do seu mais conhecido estudo sobre a obra do escritor de *São Bernardo: Ficção e Confissão*. Para o sociólogo e crítico literário, as memórias de Graciliano nos ajudam a compreender seus romances; há, então, uma “confissão” no tocante à vida, que está atrelada à ficção da obra:

Infância e Memórias do Cárcere satisfazem esse desejo com referência a Graciliano, e pelas citações anteriormente feitas vimos quanto servem para compreender os seus livros. E servem mais do que pode parecer, pois não apenas revelam certas características pessoais transpostas ao romance, como esclarecem o modo de ser do escritor, permitindo interpretar melhor a sua própria atitude literária. Assim, embora desprovido de elementos autobiográficos aparentes, *São Bernardo* fica mais nítido após a sua leitura; fica de alguma forma tão pessoal quanto *Angústia*, ao compreendermos quanto da sua desesperada contensão (do seu gelo ardente, diria um barroco) se arraiga na personalidade do autor (CANDIDO, 1992, p. 49).

As memórias de um escritor são envoltas por uma aura literária, isto é, para além de enxergarmos nelas vestígios da biografia na ficção, há também o sentido inverso, pois elas carregam em si uma ficcionalização de aspectos da vida. A reciprocidade entre o texto ficcional e a realidade já foi discutida por Wolfgang Iser sobre os “Atos de fingir”:

Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário (ISER, 2013, p. 31).

Logo, essa relação entre os romances e a vida do autor não é fato isolado. Encontraremos, nos próximos capítulos, nas críticas sobre as memórias de Graciliano, a ênfase no diálogo entre a sua obra fictícia e a autobiográfica.

3.1 *Infância*

À época da publicação de *Infância*, Graciliano era um escritor renomado. Seus quatro romances já eram considerados parte proeminente da literatura e sua escrita fonte de inspiração para outros autores. Nas críticas dirigidas à *Infância*, ressaltam-se os muitos paralelismos estabelecidos entre a obra ficcional e a autobiografia, bem como a literariedade presente nas memórias.

Em 7 de setembro de 1945, Álvaro Lins publica, no jornal *Correio da Manhã*, um artigo em que esmiúça diversos atributos da obra. O título “Infância de um romancista” já carrega em si uma informação substancial: as memórias contadas são *sobre* um romancista e narradas *por* ele. Não se trata da infância de uma pessoa que não tenha relação com a escrita literária. Isso já influencia a forma como se deve ler e interpretar essas memórias. Para Lins, os traços de infelicidade com que nos deparamos na leitura de *Infância* mostram as raízes da vida de Graciliano, presentes também na sua escrita ficcional por meio de personagens egoístas, cruéis e insensíveis:

É um mundo sem amor e sem alegria o da ficção do sr. Graciliano Ramos. Aparece nos seus romances toda uma galeria de personagens egoístas cruéis, insensíveis. [...] Os seres desse mundo de ficção em quatro romances – um dos mais impressionantes, sobretudo pela construção literária e pelo senso artístico, de toda a literatura brasileira – são em geral desgraçados, criaturas em desencontro com o destino, humilhadas e destroçadas. Não encontram sentido para a vida [...] Contudo a piedade que não lhes concede diretamente, o sr. Graciliano Ramos a provoca dos leitores para os seus personagens. E isto só acontece quando nas raízes da vida do romancista também se encontram os mesmos traços de infelicidade, tristeza e solidão, os vestígios ou as sombras de sonhos sufocados ou estrangulados. [...] Ele não tem pena dos seus personagens, porque está projetado neles, e dispõe de forças suficientes para de si mesmo não ter pena nenhuma. Este fenômeno de criação literária nos romances do sr. Graciliano Ramos aparece agora devidamente esclarecido na revelação da sua infância por intermédio de um livro de memórias (LINS, 1945, p. 2).

Alguns anos após a crítica de Álvaro Lins, Francisco Barbosa de Resende, no *Diário de Notícias*, pontua que muitas personagens de *Infância* já estavam presentes em *Angústia*:

O mesmo se dá com Luís da Silva. O personagem de *Angústia* não encontra na memorização do passado o remédio de que necessita para fugir ao desespero e à vacuidade do presente. Ambas as portas estão fechadas. Em vão tenta mobilizar as figuras de seus grandes desaparecidos, aquelas mesmas que mais tarde o romancista iria evocar com mão segura nas páginas de *Infância* (REZENDE, 1953, p. 2).

De acordo com Antonio Candido, é possível verificar a verdade do discurso postulado nas memórias justamente através das personagens da obra ficcional, principalmente em *Angústia*:

De tal modo que a veracidade deste livro só encontra testemunho garantido nos outros de Graciliano Ramos, ou, para ser mais preciso, em *Angústia*. A ficção, neste caso, explica a vida do autor, ao contrário do que se dá geralmente. Muitas das pessoas aparecidas na primeira parte de *Infância* já eram nossos conhecidos de *Angústia*. E, penetrando na vida do narrador menino, parece-nos que há nela o estofamento em que se talham personagens como Luís da Silva (CANDIDO, 1992, p. 50).

Candido continua afirmando que a humilhação e sofrimento do menino Graciliano, descritos em *Infância*, geraram um potencial sentimento de evasão de que seus heróis necessitavam:

Nessa narração autobiográfica, um dos traços mais constantes é o sentimento de humilhação e de machucamento. Humilhação de menino fraco e tímido, maltratado pelos pais e extremamente sensível aos maus-tratos sofridos e presenciados. [...] Portanto, o narrador tem de comum com os heróis dos romances de Graciliano Ramos a circunstância de necessitarem todos eles de evasão. João Valério, em *Caetés*, se refugia na história dos índios; Paulo Honório, em *São Bernardo*, escreve memórias, da mesma forma que Luís da Silva, em *Angústia*. Fabiano não pode evadir-se porque não consegue ver uma nesga na sufocação completa que o oprime (CANDIDO, 1992, p. 50-52).

Em uma crítica veiculada no *Jornal do Brasil*, no ano da publicação de *Infância*, também é levantada a ideia de que as raízes dos conflitos dos protagonistas de *São Bernardo* e *Angústia* estão nas memórias infanto-juvenis de Graciliano Ramos:

Na primeira parte de suas memórias, hoje publicada sob o título *Infância*, o romancista de *Vidas secas* mostra-nos a sua própria existência no período embrionário da meninice em situação de desajustamento semelhante à dos iludidos personagens. Não será difícil encontrarmos então aí as raízes dos conflitos que mais tarde Graciliano iria emprestar aos heróis de *Angústia* e *S. Bernardo*. Só isso tornaria interessante e indispensável a leitura de *Infância* não possuísse a obra outras virtudes capazes de colocá-la no plano dos melhores livros de memórias da literatura brasileira (LIVROS..., 1945, p. 14).

A teoria que Álvaro Lins defende no artigo do *Correio da Manhã* é a de que os momentos felizes não aparecem em *Infância* porque não foram esses que mais marcaram a vida do autor. Para o crítico, foram os momentos mais difíceis que marcaram a natureza humana de Graciliano Ramos e é neles que a verve de sua obra se manifesta:

Seria impossível que esse ambiente de educação deformada, de crueldade e dureza, não se refletisse na imaginação do romancista, **não influísse decisivamente na sua visão dos acontecimentos e dos homens**. Além das sugestões indiretas, ele indica claramente as impressões que guardou para sempre de certos episódios da infância. Um dia, o seu pai julgou que ele havia escondido um cinturão, quis obrigá-lo a encontrar um objeto em que ele não havia sequer tocado. Foi surrado brutalmente, sem investigação e sem culpa. Ao reviver agora esta cena, reconstruída no livro com magnífica intensidade literária, o sr. Graciliano Ramos vê nela o seu “primeiro contato com a justiça”, e comenta: “As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão”. [...]

Porque não se sentiu amado, nem teve uma infância de ternuras e afagos, o sr. Graciliano Ramos reagiu com sentimentos de indiferença e desprezo em face de toda a humanidade. Ele não escreveu estas memórias apenas por motivos literários, mas para se libertar dessas lembranças opressivas e torturantes (LINS, 1945, p. 2 – grifo nosso).

Essa discussão sobre a influência da vida na obra ficcional ainda se faz presente nos estudos mais recentes sobre *Infância*. Ivan Marques, por exemplo, corrobora com essa perspectiva de Lins e também de Candido, acrescentando que a própria estrutura narrativa dos romances em primeira pessoa já traz elementos da confissão autobiográfica:

A confissão já está presente nos romances narrados em primeira pessoa. E as obras memorialísticas, por sua vez, contêm elementos que pertencem à ficção. Se *Infância* exibe um forte caráter romanesco, *Angústia* parece um livro de memórias, uma “autobiografia virtual”, no dizer de Antonio Candido (MARQUES, 2017, p. 30).

Diferentemente de Lins, Resende, Candido e Marques, Rachel de Queiroz, ao discorrer sobre autobiografias no periódico *Diário de Notícias*, em 1948, não vê nas obras ficcionais indícios biográficos do escritor. Para a autora de *As três Marias*, não há como garantir que nas memórias não haja uma realidade “artisticamente deformada”, o que torna difícil mensurar a veracidade dos fatos narrados na escrita memorialística de um escritor, especialmente de um tão talentoso como Graciliano Ramos:

... Não, não creio em livros autobiográficos. Nem meus, nem dos outros. Gente conheço que jura de pés juntos ser legítima a meninice de José Lins do Rego a tenebrosa infância do *Menino de Engenho*. Outros franzem a testa, perplexos, procurando o verdadeiro retrato de Graciliano Ramos na galeria dos seus heróis – se será o amante de Luisa, nos *Caetés*, se o otelesco Paulo Honório, se o desgraçado Luís da Silva. (Agora com a publicação de *Infância* os “interpretadores” devem se ter aquietado. E contudo, quanto haverá mesmo de realidade “acontecida”, de **realidade não artisticamente deformada**, nas belíssimas páginas de memórias do nosso grande romancista?) (QUEIROZ, 1948, p. 1 – grifo nosso).

No supracitado artigo de Álvaro Lins, o crítico, apesar de reconhecer vestígios da vida do romancista na sua obra de ficção, coloca a pergunta: o que é real ou imaginário em *Infância*?

Pergunta-se o que é rigorosamente real e o que é imaginado nesse livro de memórias? E a resposta não terá importância para o conhecimento psicológico do autor. A sinceridade no artista não é um problema que se resolva nos mesmos termos da sinceridade nas relações sociais entre os homens. Um artista, ao **deformar a vida**, não mistifica a ninguém, mas apenas a si mesmo. Quando um artista traça de si próprio uma imagem – ela tem sempre autenticidade, se não a dos fatos, a da vida interior, que é a principal no caso. Ele é realmente o que *imagina* ter sido. **As memórias do sr. Graciliano Ramos constituem, tudo o indica, a expressão realista das suas lembranças**, e são ainda mais autênticas e reveladoras nos detalhes que ele, porventura, lhes tenha acrescentado pela imaginação (LINS, 1945, p. 2 – grifo nosso).

Lins faz uso da mesma expressão proferida por Rachel de Queiroz: “deformar” a vida. Entretanto, para o crítico, a discussão se extingue no argumento de que a memória do artista é autêntica, pois a sinceridade dele não é equiparável a das relações sociais entre os homens. Logo, suas lembranças e construções memoriais são realistas, ainda que porventura permeadas pelo imaginário.

Como se observa, a visão de Rachel de Queiroz diverge da maioria das críticas levantadas nesse trabalho. Todavia, é necessário pontuar que ela traz à tona uma questão de extrema relevância ao tratar de memórias de escritores: o quanto do exposto nos livros autobiográficos é fruto de realismo? Como medir a verossimilhança dos acontecimentos? Sylvia Molloy²⁹ enriquece essa discussão explicando que a autobiografia é uma representação, pois a vida que está ali descrita é uma construção narrativa (2003, p. 19). Nessa construção, a rememoração é uma elaboração do passado. Consideremos o caso de *Infância*, por exemplo. O livro foi publicado em 1945, quando Graciliano estava com 53 anos de idade. Como podemos ter certeza de que tudo que o romancista descreve nas suas memórias aconteceu exatamente da forma que ali está? Afinal, as histórias relatam situações ocorridas ao menos quarenta anos antes do momento em que o autor as redige – como saber então, citando Rachel de Queiroz, o que não foi “artisticamente deformado” nas memórias? Logo no primeiro capítulo de *Infância*, “Nuvens”, o autor dialoga com a imprecisão das suas lembranças ao descrever sua primeira memória – um vaso de louça, cheio de pitombas:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. [...] Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer modo a aparição deve ter sido real (RAMOS, 2012b, p. 9).

²⁹ Escritora argentina, lecionou nas universidades de Yale e Princeton. Autora de *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica* (2003).

Acreditamos que os elementos biográficos permeiam a ficção, pois Graciliano mesmo afirmava que só podia escrever sobre o que via e o que fazia parte da sua realidade. No entanto, o caminho inverso também ocorre. O imaginário e o fictício também dão contorno às narrativas memorialísticas. É nesse paralelismo que a crítica biográfica atual se apoia, não para explicar a obra a partir da vida do autor, porém, para pensar as metáforizações da vida, como esclarece a professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Eneida Maria de Souza:

Os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida. O importante nessa relação é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los cara e coroa dessa moeda ficcional (SOUZA, 2011, p. 21).

Em *Infância*, a narrativa é impregnada por um lirismo acentuado, que gera a impressão de estarmos lendo um romance, e não uma memória. No estudo de 1969, Rui Mourão se posiciona sobre essa questão ao afirmar que o ato de recordar é também recriar:

O ato de recordar não deixa de ser também um ato de recriar. Inclusive com boa margem de imaginação. O primeiro livro a aparecer, *Infância*, conforme tem sido apontado por mais de um estudioso, foi estruturado como se de obra de ficção se tratasse. O autor e todos os demais figurantes recebem delineamentos típicos de personagens de romance, sendo apresentados ao leitor, não através da discursividade conceitual, mas pela via da representação sintético-emotiva. E, de resto, todo o mundo que se levanta das páginas, fugindo à precisão do calendário e até mesmo da exata localização geográfica, arrasta consigo forte contingente de magia e mistério, na medida em que sugere uma atmosfera (MOURÃO, 2003, p. 160).

A “fonte de magia e mistério” levantada por Mourão é definida por Candido como uma “tonalidade romanesca”, que deveria definir *Infância* como o último livro de ficção de Graciliano, tendo em vista a técnica empregada para a composição do livro:

É preciso dizer ainda que *Infância* e *Memórias do Cárcere* valem por si, como leitura autônoma, independente da utilização mais ou menos indevida a que os submete o crítico, pois do ponto de vista humano e artístico são grandes livros, no nível que o autor escrevera de melhor até então. Aquele, narrando os primeiros anos de vida, ainda se prende a uma tonalidade quase romanesca; no segundo, esta desaparece ante o depoimento.

Talvez seja errado dizer que *Vidas secas* é o último livro de ficção de Graciliano Ramos. *Infância* pode ser lido como tal, pois a sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária [...]

Infância é autobiografia tratada literariamente; **a sua técnica expositiva, a própria língua parecem indicar o desejo de lhe dar consistência de ficção** (CANDIDO, 1992, p. 49-63 – grifo nosso).

Essa técnica expositiva e a tonalidade romanesca, perceptíveis no primeiro livro memorialístico de Graciliano, são parte de um projeto estético, como mostra Claudia Campos Soares, também professora da UFMG, em 2012, no artigo “Dois meninos, seus mundos”, publicado no livro *Literatura Brasileira 1930*:

Graciliano tinha um projeto estético para o livro: “a intenção de revirar pelo avesso o ‘idilismo’ literário da infância, de ‘fazer a anti-infância’”. Se o livro resulta de um projeto estético como esse, Graciliano, para realizá-lo, alterou a experiência voluntariamente para atingir esse objetivo estético (SOARES, 2012, p. 111).

Em se tratando da memória de um escritor, os vocábulos verdade, imaginação, realidade, magia, caminham juntos, ainda que carreguem em si ideias contraditórias. A professora da USP Maria Zilda da Cunha, no artigo “Infância e linguagem – percepções do velho Graça”, publicado no livro *Graciliano Ramos: Muros sociais e aberturas artísticas*, de 2017, destaca que as vozes que compõem a narrativa – a do personagem-menino que é parte do enunciado e a do narrador-escritor que relembra e conta as experiências – dão o contorno do livro que se coloca na linha tênue de definição entre ficção e autobiografia:

O livro apresenta características de escrita memorialista na qual a personagem rememora fatos marcantes de sua infância. Nessa rememoração, no entanto, figura uma voz que se duplica na presença de um narrador adulto, que vai revelando o mundo nebuloso de sua vivência e a de um protagonista-criança, cuja perspectiva mostra o papel que ocupa no contexto social em que vive.

Infância, desse modo, faz-se na dinâmica de um jogo entre um narrador que lembra e analisa o rememorado e uma personagem-menino que se localiza no enunciado. Jogo regulado pela presença constante de uma voz que duvida e funciona como um terceiro elemento na junção do caráter autobiográfico e ficcional da narrativa.

Não é difícil reconhecer *Infância* como uma trama narrativa feita de um conjunto de elementos que a colocam em um lugar de fronteira entre autobiográfico e ficção (CUNHA, 2017, p. 227).

Outro estudioso contemporâneo que também assinala a referência a Graciliano Ramos enquanto escritor nas memórias do menino de Quebrangulo é Marcelo Bulhões, no já mencionado livro *Literatura em campo minado*:

Embora sublinhe-se em *Infância* a “personagem”-narrador como leitor, diferentemente dos narradores na condição de escritor, o que é mais comum nos romances em narrativa homodiegética (João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva), a narrativa dessas memórias não deixa de aludir indireta ou diretamente a Graciliano como escritor (BULHÕES, 1999, p. 49-50).

Se por um lado Rachel de Queiroz afirma que não há elementos autobiográficos na ficção dos escritores, e Álvaro Lins admite que a ficção e a memória caminham unidas, por

outro, Pereira da Silva escreve um artigo no *Diário da Noite*, “Personalidade de Graciliano”, em 1956, no qual afirma que a ficção em Graciliano Ramos não existe. Para o crítico, toda a produção do escritor é cercada por um viés autobiográfico:

A ficção em Graciliano Ramos, a bem dizer, não existe. Tudo o que acontece nos seus romances, se não é autobiográfico devido ao cuidado em não se retratar, é sem dúvida alguma o produto de uma observação, de um fato, de uma reminiscência infantil. E se tivesse sido um menino comum, sem as “esquisitices” – sintomas do que viria a ser mais tarde – talvez hoje não o tivéssemos contribuindo para a elevação das letras com a sua crescente projeção no romance nacional (SILVA, 1956, p. 6).

Sobre esse realismo inerente à narrativa ficcional, Ivan Marques retoma, em 2017, o que Graciliano mesmo havia dito previamente sobre a inserção de elementos da sua vida na ficção, ratificando o ponto de vista de Pereira da Silva:

Para Graciliano, sua obra toda é autobiográfica: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou”. Até mesmo em *Vidas secas*, em que predomina o distanciamento e a objetividade, o escritor teria retratado a si próprio: “Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano”.

Realismo: eis a palavra-chave. A ficção, a meu ver, deveria guardar a impressão máxima de verdade. Imaginação não era o seu forte. Acreditava que o escritor deveria falar apenas a partir da experiência vivida: “Todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. É o que penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam” (MARQUES, 2017, p. 30).

Desde a publicação de *Infância*, as informações sobre a vida do escritor e a correlação com a sua obra romanesca permeiam as críticas encontradas nos jornais. Além da já mencionada necessidade de evasão dos heróis dos romances ligada aos sofrimentos do menino Graciliano, das relações entre as personagens de *Angústia* com as que fazem parte da sua autobiografia, Paulo Rónai, no artigo “No mundo de Graciliano”, do *Correio da Manhã* de 1948, faz uma analogia com uma cena descrita em *Vidas secas*, mostrando o impacto que tem a palavra “inferno” no menino maior, sugerindo mais uma vez o amálgama do real e da ficção:

Vários capítulos dessas memórias relacionam experiências do autor com cenas de seus romances: a palavra “inferno”, que tão estranhas repercussões provoca no cérebro obstuso do menino maior em *Vidas secas*, já produziu anteriormente reviravolta análoga no pequeno Graciliano. As etapas da evolução desta criança, lentas e desiguais, iniciam-se quase sempre em seguida a alguma frase pronunciada por alguém sem intenção e que no espírito da criança percorre caminhos tortuosos, desembocando em consequências imprevisíveis (RÓNAI, 1948, p. 3).

Essa mesma analogia é retomada no artigo de Claudia Soares, depois de sessenta e quatro anos:

Na verdade, em Graciliano é particularmente difícil distinguir biografia de ficção. A publicação de *Infância* demonstrou que na ficção propriamente dita do escritor também havia muito de memória. Um exemplo modelar é o capítulo “O menino mais velho”, de *Vidas secas*, em que o filho, assim nomeado de Sinha Vitória e Fabiano é vítima da violência materna por insistir em buscar compreender o sentido da palavra inferno. O capítulo denominado justamente “O inferno”, de *Infância*, revelou que essa fora uma situação vivenciada pelo próprio Graciliano quando menino (SOARES, 2012, p. 106).

Nenhuma crítica negativa a respeito de *Infância* foi encontrada nos jornais aqui analisados. Pelo contrário, há um grande enaltecimento da perfeita realização artística de Graciliano nesse gênero memorialístico. Álvaro Lins afirma que é um livro de “magnífica intensidade literária” e conclui declarando que, nele, o autor de *Caetés* encontrou uma adequação coerente e completa para seu estilo sóbrio e livre de adornos:

Literariamente o sr. Graciliano Ramos encontrou no gênero memórias uma forma de rara adequação para a sua arte de escritor, para o seu estilo. Creio que este é o mais bem escrito de todos os seus livros. Percebe-se aqui o apuro do trabalho de composição e estilo, o seguro artesanato literário. A segura, a frieza dessas impressões de infância encontra a devida correspondência no estilo sóbrio, ascético, livre de adornos. A prosa do sr. Graciliano Ramos é moderna, no seu aspecto desnudado, no vocabulário, no gosto das palavras e das construções sintáticas, e é clássica pela correção e pelo tom como que hierático das frases. O que valoriza propriamente não é a beleza, no sentido hedonístico da palavra, mas a sua precisão, a sua capacidade de transmitir sensações e impressões com um mínimo de metáforas e imagens, e quase só com o jogo e o atrito de vocábulos, principalmente de adjetivos (LINS, 1945, p. 2).

No mesmo ano, na seção “Notas de leitura”, do *Diário de Notícias*, Sérgio Milliet³⁰ afirma que *Infância* é uma obra séria, pois a sua gama de possibilidade de interpretações não se encerra na primeira leitura:

Volto a Graciliano Ramos. Quando fica, da primeira leitura de um livro, a sensação de não havê-lo esvaziado inteiramente, podemos ter a certeza da presença de uma obra séria. E *Infância* continua a ser folheado e a desviar meu espírito do trabalho cotidiano para uma rica meditação (MILLIET, 1945, p. 1).

³⁰ Escritor, crítico de arte, pintor, professor e tradutor. Participou da Semana de Arte Moderna, em 1922. Em 1959, ganhou o Prêmio Jabuti de Personalidade Literária do ano.

No mesmo periódico, Herman Lima³¹ elogia o livro quase dez anos após a sua publicação, dizendo que foi escrito com humildade, despojado de uma retórica que só busca a valorização exacerbada do eu:

Entre nós, pelo menos, nossos poucos livros puramente autobiográficos são quase todos de escritores vindos da província: *Infância*, de Graciliano Ramos, *Memórias*, de Humberto Campos [...]

O importante justamente é o que se conte a coisa com humildade, **sem hipertrofia do “eu”** ambiciosos apenas de retórica, muito embora seja evidentemente muito difícil de atingir aquele despojamento total de vaidade humana de Graciliano Ramos, por exemplo, em certos capítulos de evocações da sua crônica de menino judiado das Alagoas, com que, pela primeira vez, um escritor brasileiro se aparenta sem diminuição do monstro *d’Os irmãos Karamazov* (LIMA, 1954, p. 2 – grifo nosso).

A hipertrofia do “eu” que Herman Lima salienta não acontece nas memórias de Graciliano; o escritor não busca um engrandecimento pessoal ao narrar os acontecimentos que fizeram parte de sua infância. No ano seguinte à crítica de Herman Lima, Antonio Candido usa o mesmo termo – hipertrofia – para referir-se à relação entre as obras ficcionais e fatos que aconteceram na vida do autor. Para o autor de *Literatura e Sociedade*, o menino de *Infância* é amadurecido nas personagens da sua ficção:

O menino de *Infância* é um embrião de Luís da Silva, de João Valério e do próprio Fabiano. Ampliando o que ficou dito em relação à *Angústia*, talvez se possa dizer que há em *Caetés* e *Vidas secas* um desenvolvimento de tendências potenciais. Ou, mesmo, **hipertrofia** de certos aspectos realmente acontecidos na vida do narrador. *Vidas secas* teria sido possível se a seca descrita em *Infância* arruinasse o pai e, de queda em queda, o nivelasse aos retirantes de pé no chão. Foi, pelo menos, uma passagem sentida na meninice, quando o narrador padece de sede, deitado na esteira, enquanto Amaro e José Baía (Fabianos possíveis) cortam mandacarus para o gado e o pai se abate, vencido pelos elementos (CANDIDO, 1992, p. 52-53 – grifo nosso).

A propaganda de *Infância* veiculada no *Jornal do Brasil*, em 1945, na seção “Livros novos”, frisa que, apesar de filiado à corrente dos romancistas da geração de 1930, Graciliano é um escritor de análise, que estuda a alma humana sem esquecer, porém, do fator social – conclusão a que os críticos já haviam chegado com a leitura de *Angústia*, *São Bernardo* e até mesmo de *Caetés*, em menor proporção:

Embora filiado à corrente de romancistas nordestinos de 32, Graciliano Ramos é um escritor de análise focalizando, antes de tudo, a alma humana nas suas crises e nos seus impasses. Mas essa preocupação psicológica não exclui a preponderância do

³¹ Escritor, crítico de arte e grande estudioso da caricatura no Brasil. Autor de *Tigipió* (1924), livro que mereceu menção honrosa da Academia Brasileira de Letras, *História da Caricatura no Brasil*, entre outras obras.

fator social, justamente porque os conflitos íntimos dos personagens de Graciliano resultam quase sempre do desajustamento entre estes e o ambiente econômico-social que os cerca (LIVROS..., 1945, p. 14).

Os estudos acadêmicos também enfatizam essa característica peculiar da escrita de Graciliano. Alfredo Bosi evidencia que a escrita do alagoano mostra essa tensão entre a sociedade e o indivíduo: “De Graciliano já se deixou entrever, páginas atrás, que representa, em termos de romance moderno brasileiro, o ponto mais alto de tensão entre o *eu* do escritor e a sociedade que o formou” (BOSI, 2006, p. 400). Claudia Soares também disserta sobre o assunto, aludindo ao estudo de Álvaro Lins (“Valores e misérias das *Vidas secas*”, de 1947) no que concerne à objetividade com que o escritor trata da temática social:

Muitos dos sofrimentos infantis do menino Graciliano serão interpretados a partir da repercussão de circunstâncias sociais na subjetividade (e, conseqüentemente, nas relações familiares e sociais do pai). Como já foi observado por Álvaro Lins, a psicologia de Graciliano só leva em conta as condições objetivas da vida dos homens. Graciliano é um romancista da alma que só a considera em suas determinações materiais (SOARES, 2012, p. 120).

Outro aspecto destacado por Soares é a forma irônica com que Graciliano Ramos aborda esses tópicos sociais, sem deixar de lado a subjetividade:

O mundo de Graciliano também é o da ironia, no sentido em que Northrop Frye utiliza o termo em sua tipologia já clássica da ficção. No “modo irônico”, o herói é, de certa forma, inferior “em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez (...) Isso é verdade mesmo quando o leitor sente que está ou poderia estar na mesma situação, pois a situação está sendo julgada com a maior independência, uma vez que a “ironia (...) começa com o realismo e a observação imparcial”, e “toma a vida exatamente como a encontra” (SOARES, 2012, p. 119-120).

No já mencionado artigo de 1945, “Infância de um romancista”, Álvaro Lins havia destacado o sarcasmo com que Graciliano escreve suas memórias. Para o crítico, não se trata de um simples humor. É o sarcasmo, a ironia, que visam desnudar esse mundo cruel e cheio de injustiças com que teve de conviver desde criança:

Verificamos nestas memórias que a atitude do sr. Graciliano Ramos em face da vida não é bem a do humor, mas a do sarcasmo, produto da revolta de uma sensibilidade vibrátil e tensa. Sensibilidade que, maltratada, macerada, sufocada, reagiu depois por intermédio da criação de um mundo de ficção em que se projetaram as sombras e as sensações de um pavoroso mundo infantil (LINS, 1945, p. 2).

É importante mencionar que Luís Bueno, no estudo sobre o qual também nos apoiamos neste trabalho – *Uma história do romance de 30*, não se debruça sobre as escritas autobiográficas de Graciliano Ramos, já que seu livro se concentra na análise de romances. O professor da UFPR menciona, contudo, *Infância e Memórias do Cárcere* em um contexto histórico, sem se deter na pesquisa do conteúdo e da forma.

Inegavelmente, *Infância* obteve grande reconhecimento por parte da crítica. A possibilidade de conhecer mais sobre a tenra idade do escritor Graciliano Ramos e, a partir daí, compreender melhor pontos nodais da sua obra, faz com que ainda hoje a sua escrita memorialística seja estudada. Sabe-se que parte da crítica literária do século XX não considera importante a procura de vestígios da vida do autor na sua obra ficcional, como é o caso de alguns autores que proclamaram a “morte do sujeito”, como André Breton, Jean-Paul Sartre e Roland Barthes, por exemplo. Entretanto, nesse sentido, nos apropriamos da perspectiva de Candido de que a obra estudada como um conjunto (ficcional e memorialístico) permite-nos ter uma visão mais ampla da escrita do autor:

Apesar de a crítica mais em voga (reagindo contra certos exageros de origem romântica) afirmar que a obra vale por si, e em si mesma deve ser considerada, independente da pessoa do escritor, não nos furtamos à curiosidade que este desperta. Se cada livro pode dar lugar a um interesse apenas imediato, isto é, esgotado pelo que ele pode oferecer, uma obra, em conjunto, nos leva quase sempre a averiguar a realidade que nela se exprime e as características do homem a quem devemos esse sistema de emoções e fatos tecidos pela imaginação (CANDIDO, 1992, p. 49).

Em *Infância*, é visível que a tanto a crítica à época da publicação quanto a crítica mais atual buscou e ainda hoje busca conectar elementos e personagens envolvidos na meninice do escritor com sua obra de ficção. Muitas características aproximam o livro da vertente ficcional, como o lirismo presente na narrativa, trazendo a impressão de uma obra contínua, entrelaçada por uma afetividade pulsante. No seu primeiro livro de memórias, publicado sete anos após seu último romance, Graciliano não abandona o seu projeto de literatura; pelo contrário, continua a apresentar uma linguagem precisa, fundamentada no estudo de uma língua falada pelos brasileiros, expondo com realismo os percalços da sua criação.

3.2 *Memórias do Cárcere*

Se o primeiro livro autobiográfico de Graciliano Ramos teve como ênfase sua idade mais tenra e suas influências iniciais, em *Memórias do Cárcere* é a história do escritor amadurecido, já consagrado, que assume a narrativa. Publicado postumamente, em 1953, a obra descreve as adversidades pelos quais o autor passou no período em que esteve confinado ante a acusação de professar os ideais comunistas.

A recepção inicial do livro nos jornais, na década de 1950, foi extremamente positiva. Para alguns críticos, tratava-se da obra-prima de Graciliano Ramos, superando as anteriores. Foi destacado também o modo honesto e coerente como o escritor se revelou nas memórias, sem deixar de lado a sua naturalidade literária. Nesse sentido, o artigo de Costa Rego,³² “Um estranho comunista”, publicado em 1953 no *Correio da Manhã*, ressalta que o ambiente da narrativa memorialística se assemelha ao de um romance, atributo também facultado à *Infância*:

Estas *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, superam todas as suas obras anteriores. Começa que são muito mais bem escritas. A forma parece haver tomado nelas o halo da eternidade, como se o autor, destinando-as a serem póstumas, tivesse, no vagar dos anos, erguido o esmero da perfeição acima das próprias forças. Mas valem ainda, e principalmente, pela maneira como, não se classificando – nem isso poderia acontecer-lhes – na literatura de ficção, apresentam contudo um **ambiente quase de romance**, com as figuras, dir-se-ia, gravadas a buril na pedra rude. [...]

A técnica de Graciliano Ramos na elaboração do romance, eu diria talvez melhor seu modo intuitivo de apresentar as imagens humanas, **torna as *Memórias do Cárcere* um cenário e não um mero repositório de meditações ou solilóquios** – um cenário que ele sabe animar com a precisão do contrarregra (REGO, 1953, p. 4 – grifo nosso).

É pertinente salientar que a crítica de Rego faz uso de um vocabulário que transmite a impressão que a obra deixa: “halo da eternidade”; “gravadas a buril na pedra rude”; “animar com a precisão do contrarregra”, sendo, por isso, chamada de crítica impressionista. Diferentemente, a crítica mais acadêmica, procura ser mais objetiva nos seus comentários, como se verifica, em 1969, no livro de Rui Mourão, que também evidencia que a técnica do romancista alagoano está presente na sua escrita memorialística:

³² Jornalista e político, foi deputado federal e governador de Alagoas entre 1924 a 1928 e redator-chefe do *Correio da Manhã*. Autor de *Águas passadas* (1952).

A obra seguinte, *Memórias do Cárcere*, exibe tom de relato mais direto, **mas nem por isso foi descartada a técnica do ficcionista**. Reconstituindo de memória a experiência da prisão, num distanciamento de dez anos e sem o apoio de qualquer anotação, o autor sabe, naquelas condições os fatos fatalmente irão sofrer a interferência da sua subjetividade: “Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente.” (p. 9) (MOURÃO, 2003, p. 160 – grifo nosso).

A influência da subjetividade é notória na seletividade com que Graciliano omite acontecimentos e amplia insignificâncias. Assim como em *Infância*, o autor lida com as lacunas da memória, preenchendo-as conforme a sua percepção – aspecto que também é trabalhado na ficção: em *São Bernardo*, Paulo Honório afirma que reproduz o que acha interessante no seu livro. Para Rui Mourão, o método romanesco de Graciliano é visível nas suas memórias, principalmente no que concerne ao trabalho com a verossimilhança. Por se tratar de uma escrita em que existe um pacto com a verdade, pois são as memórias de fatos ocorridos com o autor, a linguagem literária permeia os diálogos e monólogos que reconstituem as cenas do aprisionamento:

O certo é que ele tinha consciência de que as anotações documentais, “as coisas verdadeiras”, podiam “não ser verossímeis” e, diante dessa declaração, só nos resta concluir que a sua disposição era mesmo a de apelar para a literatura, a força das palavras que torna a realidade comunicativa entre os homens. A linguagem ficcional se apresenta na reconstituição dos estados mentais, nos monólogos, nas reconstruções de cenas, nos diálogos, na retórica das constantes repetições e reiterações expressivas (MOURÃO, 2003, p. 161).

No artigo de R. Magalhães Júnior³³ – “Um documento espantoso” –, publicado no *Diário de Notícias* também em novembro de 1953, o crítico, apesar de enfatizar o aspecto documental do conteúdo da narrativa, acentua que esta é uma das obras mais impressionantes da literatura, tanto pela descrição das trágicas experiências vividas pelo autor quanto pela arte literária que a envolve:

Os quatro volumes das *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, que poderiam ser apenas dois, de quatrocentas páginas, se o editor não tivesse querido facilitar a leitura e o manuseio, constituem uma das obras mais impressionantes da nossa literatura. Impressiona não apenas pelas trágicas e extraordinárias experiências vividas, durante anos, pelo maior dos nossos escritores contemporâneos, nas prisões políticas e nos cárceres comuns, nivelado à pior escória humana, como ainda pela

³³ Escritor, biógrafo, jornalista e membro da Academia Brasileira de Letras, foi um dos fundadores do *Diário de Notícias*. Foi assistente especial de Nelson Rockefeller, no escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos, entre 1942 e 1944. Quando retornou ao Brasil, fez parte da redação da revista *Brazilian-American*, que era publicada em inglês, no Rio de Janeiro. Seus contos foram incluídos na antologia *Contos e novelas*, de Graciliano Ramos.

arte literária com que Graciliano Ramos compôs cada uma das suas páginas, analisando os próprios sentimentos e os dos seus companheiros de reclusão com uma penetração psicológica, uma honestidade, uma sinceridade de que bem poucos teriam sido capazes (MAGALHÃES JÚNIOR, 1953, p. 3).

A mesma ideia é retomada anos mais tarde pelo professor emérito da UFMG, Wander Melo Miranda. Em seu livro *Corpos Escritos*, publicado pela primeira vez em 1992, cuja abordagem se situa no contraponto de *Em liberdade*³⁴ com *Memórias do Cárcere*, Miranda frisa a qualidade artística do livro de Graciliano, acentuando a ideia de ele ser um testemunho artisticamente elaborado:

A tarefa de desnudamento do processo histórico, levada a cabo mediante o testemunho autobiográfico artisticamente elaborado das *Memórias do Cárcere*, permite a compreensão de determinadas questões, das quais a mais relevante é, fazendo uso das palavras do ensaísta Silviano Santiago, a de que “a estética, teoria da arte, para o escritor Graciliano, não estava desvinculada da teoria da vida, e para falar do ponto de vista do oprimido em nossa sociedade era preciso que o escritor incorporasse a vivência dele à sua”. Essa incorporação compreende, como se viu, a opção de Graciliano pela narrativa (memorialista), enquanto forma mais apropriada e consequente de comunicação dos eventos vividos, em detrimento da reportagem “jornalística”, fundada que é na atrofia da experiência e endereçada tão somente à transmissão do puro em si do acontecido (MIRANDA, 2009, p. 155).

De fato, na leitura de *Memórias do Cárcere*, o trabalho com a linguagem chama a atenção. Não lemos apenas relatos da prisão; contudo, conhecemos personagens, visualizamos cenários e mergulhamos nas reflexões que o autor constrói por meio de uma linguagem impregnada pelo viés artístico, como se observa no monólogo interior em que o protagonista reflete sobre as situações vivenciadas na cadeia: “A administração pública não atenta nessas ninharias, tende a uniformizar as pessoas. Somos grãos que um moinho tritura – e ninguém quer saber se resistimos à mó ou se pulverizamos logo” (RAMOS, 2014b, p. 81). Nesse trecho, Graciliano metáforiza a vida humana para relatar o modo como os aprisionados eram tratados.

A correlação entre vida e escrita, já discutida previamente, é consolidada na obra do autor de *Caetés*: só se pode falar do que se tem experiência. Helmut Galle, professor da USP, ao discorrer sobre o gênero da autobiografia, declara que o sujeito articula “o ‘espaço das suas experiências’ (passado) e o ‘horizonte das suas expectativas’ (futuro) no seu entrelaçamento com a sociedade e a história” (GALLE, 2006, p. 73). Com base nessa teoria, a recepção das memórias de um escritor deve levar em consideração um horizonte de expectativas que envolva um texto forjado pelo entrecruzamento entre vida e obra, como defende Miranda:

³⁴ Livro em que Silviano Santiago cria um diário ficcional sobre os anos após a saída de Graciliano da cadeia, misturando documentos oficiais com características ficcionais.

Considerando-se o conjunto da obra de Graciliano dada a público, hoje o leitor é capaz de, através do jogo de relações, combinações e contratos ou pactos de leitura que ela oferece, melhor perceber que os seus dois polos – o ficcional e o autobiográfico – agem e retroagem mutuamente, ora elidindo uma face do autor, ora acentuando uma outra, fazendo com que o confronto entre os “biografemas” disseminados na tessitura romanesca e a revisão autobiográfica dos livros memorialistas não se transforme numa equação simplista, artificiosa e redutora das tensões que percorrem a aventura experimental e enigmática do *eu* com a linguagem. Nesse sentido, *Memórias do Cárcere* não pode ser tomada exclusivamente como termo final de uma obra e de uma vida, mas constitui ponto de entrecruzamento de ambas (MIRANDA, 2009, p. 87).

Essa mesma concepção já havia sido apontada por Manuel da Cunha Ferreira, em 1954, no *Correio da Manhã*, por meio do artigo “A obra-prima de Graciliano Ramos”:

Não se trata aqui de um caso de pura ficção onde o autor, aproveitando o material de suas experiências, pode transformá-lo e conservar-se fora dos acontecimentos. Pela natureza da obra, é da própria experiência vivida que Graciliano nos fala, o que o obriga a ser joguete também dos acontecimentos, a reagir diante de certas situações, a emitir juízos sobre fatos e pessoas, a medir consequências, a revelar, enfim, como qualquer personagem de seus próprios romances a natureza de sua alma (FERREIRA, 1954, p. 6).

Ferreira continua seu artigo questionando o seu título. Seria *Memórias do Cárcere* a obra-prima do autor? Para o crítico isso não importava, pois suas memórias já estavam incorporadas ao patrimônio literário brasileiro. Ferreira também destaca o equilibrado trabalho estético de Graciliano com a linguagem no livro, bem como em toda a sua produção literária:

Obra para ser relida muitas vezes, pois, bom conhecedor da gramática, ninguém entre nós soube, como Graciliano, manter um tão perfeito equilíbrio entre a sintaxe e o vocabulário corrente no Brasil, especialmente aqui e em *Infância*. Mestre do termo preciso, sua intuição da palavra permitia-lhe aproveitar na hora exata um brasileirismo e tirar dele o máximo efeito, sem confundir as boas normas de linguagem. Apaixonado da lexicologia, irritava-se ao extremo contra o “acanhamento da palavra”, expressão por ele próprio usada no 2º volume das *Memórias*. Graciliano Ramos foi possivelmente, o primeiro estilista de uma linguagem tipicamente brasileira. Nem o próprio Machado conseguiu evitar que certas construções suas soassem a português de Portugal. E os escritores mais recentes, justamente para evitar que isto acontecesse, foram logo às do cabo e acabaram “acanhando” a gramática. Só Graciliano foi capaz de se equilibrar no meio termo (FERREIRA, 1954, p. 6).

A obra de 1970 de Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, também destaca que as *Memórias* não devem ser lidas apenas como um documento histórico, pois carregam em si o estilo do romancista:

Do mesmo realismo clássico de *Infância* é o estofado das *Memórias do Cárcere*, um dos mais tensos depoimentos da nossa época e, por certo, o mais alto da nossa literatura. Graciliano aí narra as vicissitudes de sua prisão política em 1936-37. Mas as *Memórias* não se devem ler só como testemunho histórico. Elas desenvolveram, até certo limite de rigidez, alguns traços do estilo do romancista. **Hoje a pesquisa estrutural tem confirmado com a precisão das suas análises o que a crítica mais atenta sempre vira na linguagem de Graciliano:** a poupança verbal; a preferência dada aos nomes das coisas e, em consequência, o parco uso do adjetivo; a sintaxe clássica, em oposição ao à-vontade gramatical dos modernistas e, mesmo, dos outros prosadores do Nordeste (BOSI, 2006, p. 404 – grifo nosso).

Como se observa, Bosi pontua que os críticos já haviam notado a precisão linguística com que Graciliano compunha suas obras, não se deixando levar por modismos que “bagunçavam” a língua portuguesa. Da mesma forma, ressalta que a base das *Memórias do Cárcere* é do realismo clássico, presente também em *Infância*. Assim como Ferreira assinalou, em 1954, que Graciliano era apaixonado pela lexicologia, tirando o máximo proveito do brasileirismo no vocabulário, Bosi aponta para a sintaxe clássica e para a poupança verbal presentes em sua obra.

Outro ponto que tanto Ferreira como Bosi levantam, e que também encontramos em outras críticas, é o da relação entre os dois livros autobiográficos do autor: *Infância* e *Memórias do Cárcere*. Em dezembro de 1953, no artigo “Memórias do Cárcere”, publicado no *Correio da Manhã*, Lucia Miguel Pereira³⁵, ao discorrer sobre a narrativa e suas implicações literárias, afirma que só em *Infância* Graciliano atingiu o domínio revelado nas *Memórias*:

Nunca, a não ser em *Infância*, atingiu Graciliano Ramos ao domínio aqui revelado de seus meios de expressão, nunca foi tão perfeita a adequação da sua forma à ideia. Para narrar as aventuras tenebrosas soube esculpir frases duras, onde as palavras – entretanto as comuns, as que diariamente empregamos – adquirem contornos resistentes, saliências agressivas, são como pedras, pesam, machucam, ao mesmo tempo se destacam umas das outras e se completam no conjunto áspero e nítido. A narrativa, quase sem imagens e sempre severa, de um ascetismo que não admite nem floreios verbais, nem divagações, raras vezes, raríssimas mesmo, anota uma passagem, um pormenor que não sejam essenciais, indispensáveis à compreensão do mundo subterrâneo da prisão e das sombras que nele erravam dos espectros a que se reduzem criaturas humanas (PEREIRA, 1953, p. 10).

A “poupança verbal” destacada por Bosi é antecipada por Lucia no que se refere à linguagem na qual o autor não admite “floreios verbais, nem divagações”. Para a crítica e

³⁵ Escritora, crítica literária e tradutora e biógrafa. Autora de *Machado de Assis* (1936), *A Vida de Gonçalves Dias* (1952), entre outros livros. Escreveu diversos periódicos, como o *Boletim de Ariel*, *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias* e *O Estado de S. Paulo*.

amiga de Graciliano, dos anos da infância do escritor veio a dureza que se reflete no seu estilo:

Não foi porém só o preso político que dormiu no chão, mas também o menino que não conheceu carinho. Desses primeiros anos rudes, privados de ternura, virá certamente a dureza do homem – dureza que se reflete em seu estilo –, e a sua vocação para o sofrimento, para o drama, que lhe permitiu transformar no livro em que mais plenamente se realizaria a experiência do ano terrível que viveu. [...] O destino de cada um de nós está implícito em nosso feito – e o feito de Graciliano Ramos exigia vicissitudes dramáticas [...] (PEREIRA, 1953, p. 10).

Sobre a relação entre *Infância e Memórias do Cárcere*, Temístocles Linhares,³⁶ no jornal *Diário de Notícias*, em 1953, afirma que ambas as autobiografias se completam e que são imprescindíveis aos estudos que se façam sobre Graciliano Ramos: “Leitura de *Memórias do Cárcere e Infância*, dois livros que já agora se completam e são indispensáveis a qualquer estudo que se queira fazer de Graciliano Ramos e sua personalidade de escritor” (LINHARES, 1953, p. 2). Linhares continua seu artigo tecendo comentários sobre como o desencanto de Graciliano vinha do berço, da infância:

A questão está em compreendermos agora melhor a sua atitude diante da vida. Esta lhe fora profundamente cruel em quase todos os passos. O seu desencanto, sem exagero, provinha ou vinha se desenvolvendo desde o berço, desde a infância madrasta, sem brilho. Em geral, todos falam amargamente da infância, um dos períodos mais dolorosos da vida. Mas, em Graciliano Ramos, se não se embebera de cores trágicas, por aversão que ele tinha a tal sofrimento, ela tinha sido mesquinha e vil. Essa ideia transparece nítida das páginas mais sugestivas que talvez nos tenha deixado. Nenhuma grandeza de alma juntos dos que lhe cercavam a existência de criança. O escritor cresceu e se fez homem entre criaturas pouco simpáticas, nada nobres, destituídas da mais mínima força lírica. O quadro de sua infância não deixa vislumbrar nada que pudesse, através das solidões em que se arrastavam as vidas sem vida dos que o rodeavam, levar a uma tentativa qualquer de solidariedade, já não se falando numa comunhão mais fundamental (LINHARES, 1953, p. 2).

Essa correspondência também é retomada mais tarde por Wander Melo de Miranda, em *Corpos Escritos*. Para o professor da UFMG, a noção de complementariedade vista nos dois livros memorialísticos de Graciliano Ramos é moldada pelo entrelaçamento de situações críticas vivenciadas pelo Graciliano de *Infância* e pelo Graciliano de *Memórias do Cárcere*:

Dos reveses da vida, retomada ao reverso no tempo, a memória extrai a matéria configuradora do texto que se entrelaça com outros textos. [...]

³⁶ Professor, crítico literário e historiador. Escreveu para diversos jornais e revistas, foi docente de literatura brasileira na Universidade do Paraná. Autor de *Eça de Queirós, um caso de ressentimento* (1949), *Introdução ao mundo do romance* (1953), entre outros.

Essas sensações desencontradas, parciais, fragmentárias, se entrelaçam a sensações semelhantes de situações críticas experimentadas tanto pelo Graciliano de *Infância*, quanto pelo de *Memórias do Cárcere*, estabelecendo, através da repetição diferencial, um campo fecundo de relações intertextuais, esclarecedoras a seu modo do funcionamento da linguagem da memória. [...]

A rememoração de um incidente estritamente pessoal, no caso a oftalmia, é desveladora de uma situação repressiva-opressiva que ultrapassa o âmbito do particular e o contextualiza numa rede de significações mais abrangente, que se verá distendida ainda mais quando se leva em conta as *Memórias do Cárcere* (MIRANDA, 2009, p. 124-125).

Assim como as críticas retiradas dos jornais e o estudo de Wander Melo Miranda, em *Ficção e confissão*, Antonio Candido também ressalta a conexão entre os fatos vividos no passado juvenil do escritor com a visão de sociedade do homem mais velho:

Graciliano Ramos, tanto na obra fictícia quanto na autobiográfica, é um negador pertinaz dos valores da sociedade e das normas decorrentes. [...]

Em *Memórias do Cárcere*, são a iniquidade da ordem vigente, incompreensíveis, contraditórias, algo fantásticas; e apenas quando infringidas dão lugar a certo fermento de humanidade. Reportando-nos a *Infância*, vemos que, em menino, elas deram lugar a algumas das suas experiências fundamentais no conhecimento do mundo, que lhe aparece, através delas, como campo de contradições e surpresas dolorosas. O cinturão já famoso na literatura brasileira, que lhe ocasionou o castigo injusto, simboliza as raízes do seu trato com a norma social. Daí lhe parecer gratuita, arbitrária e feita para fazer sofrer. Nem doutro modo avaliou as relações com os pais, a disciplina escolar, o tratamento dispensado aos subordinados e infelizes (CANDIDO, 1992, p. 61).

Essa convergência entre o passado do menino Graciliano e o presente do escritor Graciliano é também reiterada pelo próprio autor, visto que, quando narra as memórias do que viveu no cárcere, faz referência às experiências da infância, para justificar o comportamento do adulto:

Em geral me envergonhava por objeções vagas, qualquer dito que revelasse a mais leve censura me tocava melindres bestas. Talvez isso fosse consequência de brutalidades e castigos suportados na infância: encabulava sem motivo e andava a procurar intenções ocultas em gestos e palavras (RAMOS, 2014b, p. 71).

Outro ponto ressaltado nas críticas encontradas nos periódicos e nos estudos acadêmicos posteriores é a forma honesta e autêntica com que Graciliano se colocou nas suas memórias. Diversos críticos assinalam a sua objetividade e imparcialidade, que resultou em um testemunho de fatos históricos, conservando, primordialmente, a sua qualidade literária. Lucia Miguel Pereira destaca que as *Memórias do Cárcere*, ainda que sejam um documento histórico, não são panfletárias; pelo contrário, mantêm isenção e assertividade com alto valor literário:

O homem e os acontecimentos estão ainda muito próximos, beneficiam de um estado emocional, da compaixão de uns, do ódio de outros, embora nem o escritor se haja querido colocar na posição de vítima **nem as suas Memórias tenham nada de panfleto**. Ao contrário, há nestas páginas dolorosas uma **isenção** e uma **objetividade** que ainda mais incisivas as tornam.

Mas as contingências atuais passarão e o livro ficará. E o que lhe garante a permanência, o que lhe permitirá subjugar como a nós os leitores do futuro, para os quais serão quando muito vagos nomes os potentados da época sombria em que se prendia sem culpa nem processo, é a sua alta e pura qualidade. Documento, sim, e terrível, ele é, devendo porém o seu poder ao fato de ser, primordialmente, uma obra-prima (PEREIRA, 1953, p. 10 – grifo nosso).

Ainda no *Correio da Manhã*, mas quase dois anos após a publicação do livro, em 1955, Hildon Rocha³⁷ também traz à tona a vertente autêntica e isenta com a qual Graciliano redigiu sua autobiografia. O crítico pontua que mesmo estando filiado ao Partido Comunista, o autor não se deixou impregnar por um discurso político de acusação na escrita das *Memórias*:

A honestidade de Graciliano Ramos – implacável – aliada à autenticidade de sua natureza de romancista, o preservaria das mistificações, do engodo romanesco, - e ainda do primário, do arbitrário em psicologia. [...]

Sem dúvida, é surpreendente ter escrito as suas memórias de prisioneiro político, precisamente na fase de sua vida em que se vinculou ao Partido Comunista. Manteve-se **isento e independente – digamos imparcial** – procurando resguardar a verdade humana, excluindo-a da órbita dos seus impulsos de homem comprometido ideologicamente. Sendo cega e irreduzível a posição dos comunistas em face de todos os problemas de feição individualista, ele, tendo-se tornado comunista para ficar de acordo com os seus carrascos – não transigiu. Tampouco se permitia enquadrar, quando o escritor entrava em cena (ROCHA, 1955, p. 9 – grifo nosso).

Da mesma forma, Temístocles Linhares, no artigo “Graciliano memorialista”, de 1953, menciona que, apesar de ter sido acusado de comunista sem culpa (recordemos que, à época da prisão, Graciliano não era filiado ao Partido Comunista), não há em *Memórias do Cárcere* nenhum discurso de estímulo à revolta, mas de exaltação à literatura:

Acusado de comunista – acusado sem processo algum de culpa, diga-se logo – a leitura destas *Memórias* parece desmentir a acusação. [...]

Em última análise, se em sua obra vista em conjunto não vamos encontrar nenhuma tentativa séria de revolta contra os deuses, se, a rigor, não vamos encontrar nela nenhuma afirmação de vida ou de ação a ser meditada, vamos nos defrontar pelo menos com uma afirmação de beleza e dignidade estética. Se ele não nos propôs nenhuma salvação do mundo, propôs-nos ao menos uma salvação: a da literatura, em sua concepção clássica (LINHARES, 1953, p. 2).

³⁷ Ensaísta e jornalista literário, organizou antologias literárias. Autor de *Álvares de Azevedo: anjo e demônio do Romantismo* (1982).

Após a publicação de *Memórias do Cárcere*, diversos estudiosos compartilharam da mesma opinião que Lucia Miguel Pereira, Hildon Rocha, Temístocles Linhares, entre outros. Antonio Candido realça a visão justa e o apuro literário presentes no livro:

E a seca lucidez do estilo, o travo acre do temperamento, a coragem da exposição deram alcance duradouro a uma das visões mais honestas que a nossa literatura produziu do homem e da vida. [...]
 Permanecem, igualmente, os trechos de alta qualidade literária. E, aqui mais do que em qualquer outro livro, predomina o esforço constante para exprimir uma verdade essencial, manifestar o real com um máximo de expressividade, que corresponda simultaneamente à visão justa (CANDIDO, 1992, p. 70-89).

No posfácio da 48ª edição de *Memórias do Cárcere*, de 2014, Wander Melo Miranda, mantendo um diálogo com as críticas prévias, também caracteriza o livro como um testemunho político de alto nível literário:

A fatura do livro reafirma a qualidade excepcional do escritor, que inova mais uma vez ao oferecer um testemunho político de alto nível literário, livre das amarras partidárias que tentam, sem sucesso, impor-lhe ao texto (MIRANDA, 2014, p. 681).

E, nesse diálogo crítico, onde as concepções conversam ora se complementando ora se distanciando, é interessante recuperarmos o que diz Alfredo Bosi, no artigo “A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere*”, fruto da mesa-redonda *Graciliano Ramos: memória e história*, realizada na USP, no ano de 1992. Bosi retoma o conceito de testemunho, para justificar esse amálgama entre a ficção e a historiografia, isto é, entre a construção literária e a inserção de fatos verídicos:

O testemunho quer-se idôneo, quer-se verídico, pois aspira a certo grau de objetividade. Como tal, casa memória individual com história.
 Mas o testemunho também se sabe obra de *uma testemunha*, que é sempre um foco singular de visão e elocução. Logo, o testemunho é subjetivo e, por esse lado, se aparenta com a narrativa literária em primeira pessoa (BOSI, 1995 – grifo do autor).

Mais especificamente, ao tratar de *Memórias do Cárcere*, Bosi continua sua reflexão afirmando que no livro encontramos essa complexidade textual, de um escritor que primava pela fidelidade à própria consciência:

As *Memórias do Cárcere* dão o paradigma dessa complexidade textual. Ao percorrê-las, somos levados tanto a reconstituir a fisionomia e os gestos de alguns companheiros de prisão de Graciliano, quanto a contemplar a metamorfose dessa matéria em uma prosa una e única – a palavra do narrador.
 Começo reparando em um dado intrigante: a ausência quase completa da discussão ideológica sustentada ao longo das memórias. [...]

Trata-se de um depoente, um homem que não pretende abandonar o seu compromisso de base com a fidelidade à própria consciência, admitindo sempre que é falível a sua percepção (BOSI, 1995).

Essa coerência na forma honesta e isenta com que Graciliano elaborou suas memórias é justificada por Lucia Miguel Pereira pelo fato de Graciliano ser mais denso como memorialista do que como ficcionista, como já mencionado anteriormente. Outros críticos também partilharam dessa opinião. Aderbal Jurema,³⁸ no artigo “As Memórias de Graciliano”, publicado em 1954 no *Diário de Notícias*, defende que em nenhum romance o autor de *São Bernardo* se realizou tanto, como o fez em *Memórias do Cárcere*:

Após vinte anos de vida literária, o escritor não transigiu nem alterou o seu processo de ficcionista, antes aperfeiçoou o seu estilo, tornando-se cada vez mais preciso, mais correto, mais enxuto na frase e nas reações emotivas.

Em nenhum de seus romances, porém, Graciliano Ramos se realizou tanto, se mostrou tão ele mesmo, como nessas *Memórias do Cárcere*, as suas melhores páginas porque, em verdade, sempre foi, nos seus romances, mais um observador, um narrador analítico dos fatos do que propriamente um criador, um ficcionista no mais severo conceito literário do termo. Daí a naturalidade literária com que vai contando os acontecimentos de sua *via-crucis* pelas cadeias do sul do país, a sua habilidade espontânea em prender a atenção do leitor da primeira à última página dessas memórias póstumas (JUREMA, 1954, p. 2).

O aperfeiçoamento de Graciliano no estilo, conforme destacou Jurema, gerou uma narrativa mais precisa e correta. Em uma crítica do *Jornal do Brasil*, sem assinatura, de novembro de 1953, esse amadurecimento é destacado, através da precisão do estilo e da sua originalidade:

Não seremos os últimos a saudar a obra póstuma de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*. Muita tinta há de correr em louvor ou em reparos a essa obra extraordinária. O que, decerto, ressaltará é o respeito pelo homem e a admiração pelo escritor, de tão poderosas qualidades de observação e análise.

O assunto versado se inscreve entre os que tentaram altos espíritos. O escritor brasileiro não se inferioriza no confronto e, para realce dos seus processos de composição, é de salientar que ele não procurou imitar ninguém. Tudo fluiu com a naturalidade, a precisão dominantes no seu estilo (1953, p. 5).

Assim como na crítica de Aderbal Jurema, a crítica do *Jornal do Brasil* evidencia o aspecto analítico presente na obra de Graciliano. Além de apurar e aperfeiçoar o estilo linguístico, a aptidão do autor para a observação e análise continuaram a impressionar os estudiosos ao longo dos anos. Para Candido, o escritor nutria um respeito pela observação e pela verdade:

³⁸ Historiador e crítico literário, autor de *O sobrado na Paisagem Recifense* (1952).

Isto nos leva a pensar numa das suas qualidades fundamentais: respeito pela observação e amor à verdade. Como escritor, era compelido por força invencível a registrar os frutos da observação segundo os princípios da verdade. Apesar de toda a severidade para com a própria obra e o pavor vaidoso de lançá-la à publicidade, não pode deixar de escrever, estilizar ou, mais tarde, registrar o que via (CANDIDO, 1992, p. 57).

Esse estilo graciliânico, burilado ao longo da sua trajetória, sempre em busca da perfeição, descreveu momentos terríveis da história do Brasil sem deixar, contudo, a elevação da estética literária. A relação do autor com a política e com os ideais comunistas não converteu sua obra em manifesto inconformista de revolução, como nos mostram as críticas recolhidas dos jornais analisados. Temístocles Linhares, no já referido artigo “Graciliano memorialista”, ressalta a constância do autor, sem ser revolucionário: “Há, é certo, a sedução do estilo, um estilo meio seco, mas cristalino, sem nada de revolucionário, tendendo antes para o equilíbrio clássico” (LINHARES, 1953, p. 2). Do mesmo modo, Aderbal Jurema afirma que o autor de *Vidas secas* “Não possuía, pois, como muita crítica apontou erradamente, o temperamento de um romancista revolucionário” (JUREMA, 1954, p. 2). Lucia Miguel Pereira destaca que outro autor poderia ter se aproveitado das situações repugnantes e humilhantes descritas no livro para fazer literatura revolucionária, que buscasse a compaixão de outros, mas não Graciliano, pois não era do seu feitio:

Criatura menos firme talvez se deixasse vencer, se aniquilasse, temperamento mais emotivo talvez caísse ao tentar exprimir os seus padecimentos, em declamação e na busca de comiseração, feitio menos pessimista talvez não resistisse ao impulso de aproveitar o quadro hediondo para fazer obra de proselitismo revolucionário. Nada disso aconteceu com Graciliano, nem poderia acontecer (PEREIRA, 1953, p. 10).

Muito se questiona, até os dias de hoje, se Graciliano era um escritor engajado e se na sua escrita estaria presente também um discurso político. As *Memórias do Cárcere* parecem mostrar que o trabalho estético não é subserviente à política, mas que a crítica social está presente e permeia a narrativa. Em artigo publicado no livro *Colóquio Graciliano Ramos* – evento em homenagem aos 50 anos da morte do escritor, no ano de 2003 – Hélio Pólvora³⁹ esclarece em qual tipo de engajamento Graciliano se insere:

Graciliano teria sido um escritor engajado?
A resposta é sim.
Mas convém refletir sobre a palavra engajamento. [...]

³⁹ Escritor, cronista, crítico literário e jornalista. Autor de *Graciliano, Machado, Drummond e outros* (1975).

O *engagement* faz parte de um ofício exercido com critério e honestidade. Não se trata de arte pela arte, nem de arte em prol da propaganda – senão de arte pela vida analisada e interpretada sob o primado puramente artístico. [...]

O compromisso maior de Graciliano Ramos, o seu engajamento como escritor, está, portanto, na recriação da realidade que ele vê, conhece e sente, mediante uma argamassa do psicologismo e do documentário social naturalista, que vem a ser, depois dele, a pedra de toque do chamado “romance nordestino” (PÓLVORA, 2008, p. 137-143).

Presente no mesmo *Colóquio*, o professor da Universidade Federal Fluminense, Dênis de Moraes, sinaliza que Graciliano, no que se refere ao uso da literatura com fins político-partidários, foi uma exceção, pois não abriu mão da sua integridade estética:

Graciliano Ramos representou uma notável exceção à regra. [...] grande artista da palavra, não abriu mão de sua integridade estética. Teve que caminhar no fio da navalha, equilibrando-se entre a fidelidade filosófica ao socialismo e a firme oposição às teses dogmáticas. [...]

Graciliano jamais disfarçou o desprezo pela literatura de agitação e propaganda. Não aceitava o dirigismo sobre o trabalho autoral, nem tolerava que escritores e artistas se reduzissem a meros porta-vozes de grupos de pressão (MORAES, 2008, p. 130-131).

A mesma opinião é expressa pelo professor Antonio Candido, que também ressalta a integridade com que Graciliano, ainda que militante do Partido Comunista, preservava na realização da sua escrita:

Graciliano – é a impressão que temos – sai depurado, íntegro, mais capaz do que nunca de encarar a vida com amarga retidão, disposto a trazê-la para o testemunho crítico sem ira nem disfarce.

Nada mais significativo desse estado de espírito – que é a humanização no sentido mais nobre – do que a imparcialidade desse comunista convicto e militante, que preservou, dentro das convicções, a capacidade de ver os semelhantes à luz das qualidades e defeitos reais, não do matiz político (CANDIDO, 1992, p. 57).

No que tange às influências literárias, a comparação com a escrita machadiana mais uma vez se fez presente nas críticas encontradas nos periódicos. No caso de *Memórias do Cárcere*, o cotejo leva em consideração o estilo analítico e observador empregado por Graciliano. Para Aderbal Jurema, a influência de Machado de Assis era inegável:

Era, antes de tudo, um realista à velha moda, em seu sentido mais clássico e na execução mais perfeita. A realidade que via, porém, transpunha para seus livros com o travo e o característico pessimismo de seu temperamento, dolorosa e profundamente analisada no seu estilo certo e claro, sob a influência inegável de Machado de Assis (JUREMA, 1954, p. 2).

Também em 1954, mas no *Jornal do Brasil*, José Maria Bello⁴⁰ compara as *Memórias do Cárcere* com os últimos romances de Machado, principalmente no que concerne ao estilo sóbrio:

É muito difícil referir-nos em algumas linhas apressadas a um livro como as *Memórias do Cárcere*, que se distinguiria em qualquer rica literatura contemporânea. Muito indigente sempre se mostrou a nossa bibliografia em Memórias. As que têm aparecido nos derradeiros tempos, com maiores pretensões literárias, são, em regra, abaixo de medíocres. Por isto mesmo, as de Graciliano Ramos afiguram-se alguma coisa de insólito, de além da medida comum, como, sob outros aspectos, os últimos romances de Machado de Assis. [...]

Uma galeria tétrica dos mais baixos estalões humanos, dos mais torpes vícios, das mais infames degradações, onde repontam, acaso, algumas figuras de bondade instintiva, que nos reconciliam com a Espécie, trazidas à luz por um mestre na arte de escrever, **de sobriedade machadiana**, sem reticências, a roçar não raramente pela sequidão (BELLO, 1954, p. 5 – grifo nosso).

Nesse mesmo contexto, Mucio Leão, no artigo “Um livro vingador”, veiculado no *Jornal do Brasil* em janeiro de 1954, declara que o estilo capaz de sondar a alma humana, desenvolvido por Graciliano nas suas *Memórias* o torna um parente próximo do fundador da Academia Brasileira de Letras:

Em 1935 já Graciliano Ramos era proclamado um dos maiores espíritos do Brasil. Escrevera, nos anos anteriores, dois dos seus romances – *Caetés*, em 1933, e *S. Bernardo*, em 1934.

E, com este último, se impusera como ficcionista sério, capaz de longas sondagens na alma humana, um como parente próximo de Machado de Assis. [...]

Nestes numerosos capítulos encontramos a mais vasta, a mais rica, a mais estupenda galeria de tipos que o romancista Graciliano Ramos criou: os presos políticos, às vezes homens de grande nome, escritores, professores, militares; e os presos comuns, os ladrões e os assassinos, como o Moleque Quatro, o Cubano, o Gaúcho – estes dois donos de uma humanidade tão profunda, tão verdadeira e tão patética (LEÃO, 1954, p. 5).

Além da associação ao estilo de escrita machadiano, outro autor que mais uma vez é retomado nas críticas em comparação a Graciliano é Dostoiévski. No capítulo referente à *Angústia*, muitos críticos pontuaram a influência do autor russo no terceiro romance do alagoano. Graciliano mesmo chega a ironizar a carta de um crítico, sobre a possibilidade de ele vir a ser um “Dostoiévski dos Trópicos”. Em *Memórias do Cárcere*, a comparação se dá principalmente no âmbito da equiparação com o livro *Recordações da Casa dos Mortos*, de 1862, no qual o autor russo descreve a vida dos condenados em prisões da Sibéria, onde ele próprio passou quatro anos encarcerado.

⁴⁰ Professor, escritor, jornalista e diplomata. Colaborou com diversos periódicos, entre eles *Jornal do Brasil*, *Diário de Pernambuco* e *Jornal do Comércio* de Pernambuco.

Nas críticas que encontramos nos periódicos analisados, *Memórias do Cárcere* é visto com igual qualidade ou mesmo superior, quando comparado ao livro de Dostoiévski. No ano da publicação das memórias de Graciliano, Lucia Miguel Pereira destaca que elas não são inferiores a *Recordações da Casa dos Mortos*, pois o escritor russo tem um desempenho melhor como ficcionista:

A comparação com um espírito muito diferente do seu, mas que passou por experiência semelhante, talvez seja elucidativa: Dostoiévski. Embora os quatro anos em que cumpriu pena de trabalhos forçados na Sibéria hajam exercido influência, e grande, sobre o escritor russo, o livro que à prisão dedicou, apesar de admirável, não lhe supera os romances; ao contrário, com seu feitio complexo, precisava, para exprimir tudo quanto tinha dentro de si, de valer-se de situações outras que as de sua vida, de caracteres diversos do seu. Era sobretudo um ficcionista, alguém para quem a realidade carecia de ser transposta, filtrada, deformada. *Recordações da Casa dos Mortos* não tem em sua obra a preeminência das *Memórias do Cárcere* na do Graciliano Ramos – e ousa mesmo dizer que, postos em confronto os dois livros, o do brasileiro não se revela inferior; será menos generoso, sem a doçura cristã do outro, [...] Onde o misticismo de Dostoiévski minora o tormento, o realismo pessimista de Graciliano refugia a qualquer consolo, se tranca na observação quase fria de pormenores abjetos (PEREIRA, 1953, p. 10).

Para Lucia, o realismo pessimista e analítico de Graciliano se sobrepõe na descrição dos tormentos da prisão, enquanto que Dostoiévski diminui o sofrimento por meio de um discurso mítico, sob o viés cristão. A escrita do testemunho de Graciliano, para retomar as palavras de Alfredo Bosi, torna-se mais contundente e implacável, se comparada a de Dostoiévski.

Ainda em 1953, no já mencionado artigo, “Um documento espantoso”, do *Diário de Notícias*, R. Magalhães Júnior também compartilha da mesma opinião de Lucia Miguel Pereira, de que as *Memórias* de Graciliano não são inferiores ao livro de Dostoiévski:

Da nova obra de Graciliano Ramos bem se pode dizer que é o estudo mais sério, mais profundo, mais verdadeiro, que se escreveu sobre o sistema penal brasileiro e os meios de repressão com que o Estado onipotente se aparelhou para esmagar o indivíduo inconformado, ao mesmo tempo que constitui um dos mais dolorosos, dos mais pungentes, dos mais lancinantes capítulos da autobiografia de qualquer escritor. Pelo seu conteúdo, como pela arte com que foi escrito, eis um livro que é em nada inferior às *Recordações da Casa dos Mortos*, de Dostoiévski. Com a diferença de que, enquanto este evoca cenas de terras remotas, que nos parecem brutais mas de certo modo compreensíveis numa sociedade feudal como a czarista, as *Memórias do Cárcere* nos trazem à memória um período nefando e sórdido sobre o qual nenhum decênio chegou ainda a evoluir. É uma visão dantesca de um passado próximo, que não será esquecido enquanto houver nas estantes das bibliotecas um só dos quatro volumes agora vindos a lume (MAGALHÃES JÚNIOR, 1953, p. 3).

Para Magalhães Júnior, a importância do livro póstumo de Graciliano está não somente na maneira com que foi escrito, no trabalho estético, mas também no seu conteúdo, que chama de um “estudo mais sério” sobre o sistema penal brasileiro. As vicissitudes presentes no livro de Dostoiévski, para o crítico, justificam-se no contexto feudal de uma sociedade czarista, do século XIX, o que em nada se assemelharia à sociedade brasileira da década de 1930. As *Memórias* de Graciliano revelaram e não deixariam a sociedade brasileira esquecer de um passado tão sombrio marcado em sua história.

Mucio Leão, que também trouxe à tona a comparação a Machado de Assis, afirma no artigo “Um livro vingador”, publicado em 1954 no *Jornal do Brasil*, que *Memórias do Cárcere* é um livro sem igual na literatura brasileira, só tendo equivalente nas letras italianas ou russas:

Eis o que posso dizer, o pouquíssimo que posso dizer, acerca deste livro com o qual Graciliano Ramos reafirmou a posse em definitivo de uma das glórias literárias mais belas e fulgurantes do Brasil. É um livro que não tem igual em nossas letras e só terá equivalentes nas letras italianas, com as *Minhas Prisões*, de Silvio Pelico, ou nas letras russas, com as espantosas *Recordações da Casa dos Mortos*, de Dostoiévski. É também um ato de vingança da geração a que Graciliano pertenceu, a que todos nós pertencemos – vingança contra as tremendas humilhações a que a vida nos condenou... (LEÃO, 1954, p. 5).

No mesmo ano e no mesmo jornal, José Maria Bello traz à tona a corrente comparação entre Graciliano e Dostoiévski, constatando que, em *Memórias do Cárcere*, há a mesma acuidade psicológica encontrada na literatura do escritor russo:

Naturalmente, várias vezes, a propósito de Graciliano Ramos, se tem falado em Dostoiévski; em verdade, não é fácil fugir à evocação do escritor russo quando se leem as *Memórias do Cárcere*. A mesma dolorosa acuidade psicológica, o mesmo sentimento trágico da vida. O grande escritor, que já se assinalara por alguns dos maiores romances da nossa literatura, atinge neste livro o mais alto cume do seu gênio (BELLO, 1954, p. 5).

Em *Ficção e confissão*, estudo de 1955, Antonio Candido acentua como o tema da prisão é recorrente na literatura, estando presente nas narrativas de grandes autores, entre eles Dostoiévski. Para sociólogo e crítico literário que faleceu em 2017, Graciliano se apropria dessa temática a favor da sondagem da alma humana:

A prisão preocupa e fascina a literatura moderna, desde os mestres do romance no século passado. Atenuada em Dickens, terrível em Victor Hugo e Balzac, monstruosa em Dostoiévski. Para o romancista é uma espécie de laboratório, donde surgem as soluções mais inesperadas e contraditórias. Se de um lado piora as relações humanas, ela as refaz ao seu modo, e neste processo, fazendo descer ao

máximo a humanidade do homem, pode extrair do bátrio novas leis de pureza e lealdade (CANDIDO, 1992, p. 90).

Para Candido, o que diferencia Graciliano Ramos de Machado de Assis, Fyodor Dostoiévski, entre outros autores, no que concerne à escrita autobiográfica, é o fato de que em Graciliano a narrativa não-fictícia não é sobressalente. No caso do autor de *Caetés*, a narrativa ficcional é compelida a dirigir-se à confessional:

Por outro lado, o escritor que consegue realizar-se na criação fictícia constrói por meio dela um sistema expressional igualmente bastante às suas necessidades de expansão e conhecimento, sem recorrer a outro. É o caso de Balzac e Machado de Assis, de Dickens e Dostoiévski, cuja obra não-fictícia é circunstancial ou acessória. Não será, todavia, frequente o caso de Graciliano Ramos, no qual a necessidade de expressão se transfere, a certa altura, do romance para a confissão, como consequência de marcha progressiva e irreversível, graças à qual o desejo básico de criação permanece íntegro, e a obra resultante é uma unidade solidária (CANDIDO, 1992, p. 69).

Memórias do Cárcere foi sucesso de vendas. Lucia Miguel Pereira creditou esse sucesso em parte à morte do autor, que ocorreu um pouco antes do lançamento do livro, assim como às denúncias da violência inseridas na obra:

O extraordinário êxito do livro póstumo de Graciliano Ramos, por toda a gente lido e louvado, cuja primeira edição, de dez mil exemplares, já se acha, segundo ouço, esgotada, talvez se deva, em parte, a motivos alheios à literatura: à morte recente do autor e sobretudo à denúncia da violência fria graças à qual se implantou e manteve entre nós a ditadura (PEREIRA, 1953, p. 10).

Entretanto, seja qual for o motivo do êxito das vendas do livro, os críticos dos jornais da década de 1950 viram na escrita das *Memórias* não apenas um documento que registrou um período nebuloso da história brasileira. A sua elaboração estética e o apuro na forma linguística foram as características que mais chamaram a atenção no livro, que apresentou um escritor na plenitude de seu amadurecimento literário, em uma obra que ainda hoje se mostra pertinente aos estudos da literatura e que serve de testemunho de um dos momentos mais importantes da história do Brasil.

Nessa primeira parte da pesquisa, procuramos mostrar que a recepção crítica dos romances e das autobiografias de Graciliano Ramos, nos periódicos e nos estudos acadêmicos, faz parte de um processo ao mesmo tempo linear e cíclico. A linearidade consiste no fato de que a crítica propagada nos jornais abriu espaço para que as obras fossem inicialmente recebidas e analisadas, obtendo, então, uma responsabilidade maior sobre as críticas subsequentes. Em um segundo momento, a crítica se torna cíclica, tendo em vista que

os estudos acadêmicos, posteriores à crítica veiculada em primeira instância, apropriam-se da crítica previamente discutida para fundamentar teorias e novos debates, nos quais os primeiros argumentos são revisitados. Constatamos que, mesmo nos estudos mais recentes, como os de 2017, a crítica produzida nos periódicos reverbera consideravelmente nas pesquisas acadêmicas. Por esse ângulo, é importante que a recepção da literatura seja levada em consideração não apenas na relação entre sincronia e diacronia, mas também em função da relação com o processo geral da história, como reitera Jauss: “compreender a obra de arte em *sua* história – ou seja, no interior da história da literatura definida como uma sucessão de sistemas – ainda não é o mesmo que contemplá-la *na* história – isto é, no horizonte histórico de seu nascimento, função social e efeito histórico” (JAUSS, 1994, p. 20).

Nos próximos capítulos, veremos que os estudos norte-americanos também fazem menção às críticas brasileiras dos periódicos, reconhecendo o papel de importância que críticos como Álvaro Lins, Lucia Miguel Pereira, Sérgio Milliet, entre outros, tiveram para a afirmação da literatura produzida no Brasil.

4 A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE GRACILIANO NOS EUA: A POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA E O ESTUDO DE DARLENE SADLIER

O sucesso da obra de Graciliano Ramos não se limitou ao Brasil. Seus romances começaram a ser traduzidos para diversas línguas já na década de 1940. Os jornais cariocas também noticiaram a internacionalização da obra do alagoano: “A Editorial Futuro, de Buenos Aires, lançará a tradução de dois romances de Graciliano Ramos: *São Bernardo* e *Vidas secas*”. (CONDÉ, 1946, p. 1). Em 1959, após a morte do autor, observa-se que as traduções dos seus romances obtiveram grande repercussão e continuaram a se espalhar para outros países. Ao destacar a tradução alemã para *São Bernardo*, José Condé⁴¹ relembra a forma exitosa com que a tradução de *Angústia* foi recebida nos Estados Unidos da América:

O romance *São Bernardo*, um dos mais populares na obra de Graciliano Ramos, será publicado em língua alemã pela editora Hansen, de Munique. A tradução foi feita por esse Willy Keller que, a par da moderna ficção brasileira, conhece os segredos do nosso idioma. Com livros traduzidos para o inglês e francês – e não temos como esquecer o êxito de *Angústia* na edição norte-americana e *Vidas secas* na edição francesa –, Graciliano Ramos conquistará o público alemão ao revelar um dos aspectos mais típicos da vida brasileira (CONDÉ, 1959, p. 2).

A recepção da obra de Graciliano Ramos nos EUA, especificamente entre as décadas de 1930-1950, iniciou-se antes mesmo das traduções de seus livros para o inglês, como veremos neste e nos próximos capítulos desse trabalho. Para tanto, focaremos em estudos essenciais para a compreensão de como os livros de Graciliano foram recebidos pelos críticos norte-americanos e sob qual contexto histórico essa aproximação se deu na primeira metade do século XX, à época da publicação das obras do autor. Além disso, observaremos como ainda hoje, no século XXI, o autor de *Vidas secas* continua a ser objeto de estudos acadêmicos nos Estados Unidos.

Entender sob qual conjuntura histórica os críticos e estudiosos norte-americanos começaram a se debruçar sobre a obra de Graciliano Ramos é primordial para o discernimento de como ambos os países, Brasil e EUA, estabeleceram essa aproximação. Com essa finalidade, iremos nos apoiar nos estudos da pesquisadora Darlene Sadlier, da Indiana University.

⁴¹ Jornalista e escritor. Autor de *Caminhos na sombra* (1945), *Terra de Caruaru* (1960), *Noite contra noite* (1965), entre outros.

Atualmente, Sadlier é professora do Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Indiana e já publicou diversos livros com ênfase na literatura brasileira, latino-americana e portuguesa, entre os quais estão *Americans all: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*, *Latin American Melodrama: Passion, Pathos and Entertainment*, *Brazil Imagined: 1500 to the present*, *Nelson Pereira dos Santos, An Introduction to Fernando Pessoa: Modernism and the Paradoxes of Authorship*, *One Hundred Years After Tomorrow: Brazilian Women's Fiction in the Twentieth Century* e *Cecília Meireles e João Alphonsus*.

O livro *Brazil Imagined: 1500 to the present* (traduzido em português pela USP: *Brasil imaginado: de 1500 até o presente*), que também serviu de base para este trabalho, é fruto de uma bolsa concedida à autora para uma viagem de pesquisa no Brasil, em 2005, onde também ministrou palestras em diferentes Universidades. Seu estudo minucioso e relevante sobre a literatura brasileira, mais especificamente sobre Graciliano Ramos, também já lhe rendeu o prêmio de primeiro lugar de melhor monografia sobre o escritor alagoano, da Competição Internacional do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 2009. Esse trabalho, intitulado “Reading Graciliano in the United States”, foi publicado em 2012 no Brasil, sob o título “Lendo Graciliano nos Estados Unidos”, na revista do IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP). Como se vê, a dedicação da brasilianista no estudo da nossa literatura acrescenta muito ao nosso trabalho, pois a sua pesquisa ampliará a análise da recepção da obra do autor em solo norte-americano, que ultrapassou os limites da língua e das diferenças culturais.

No livro *Brasil Imaginado: de 1500 até o presente*, a professora da Universidade de Indiana traça um percurso com foco na construção da identidade nacional, mostrando como a imagem do Brasil foi influenciada também pela cultura de outros países, como França e EUA. Darlene Sadlier aponta que a aproximação cultural entre os dois países – Brasil e Estados Unidos – foi possível devido à política da boa vizinhança (*good neighbor policy*), que foi também a grande responsável por esse olhar mais cuidadoso dirigido à escrita do autor de *Caetés*.

No ano de 1934, Franklin Roosevelt foi o primeiro presidente dos Estados Unidos a visitar a América Latina.⁴² Primeiro esteve na Colômbia e dois anos depois visitou Buenos Aires e o Rio de Janeiro, com o objetivo de promover uma aproximação política e econômica, assim como um intercâmbio cultural. Com a deflagração da Segunda Guerra Mundial,

⁴² O 31º presidente dos Estados Unidos, Herbert Hoover, esteve no Brasil em dezembro de 1928, enquanto presidente eleito, mas só tomou posse em 1929.

Roosevelt criou a Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics (Agência de Coordenação de Relações Comerciais e Culturais entre as Repúblicas Americanas), que mais tarde foi chamada de Office of the Coordinator of the Inter-American Affairs – CIAA (Agência do Coordenador de Assuntos Inter-Americanos), presidida por Nelson A. Rockefeller, cujo propósito era estreitar as relações econômicas e culturais com a América Latina:

Depois do ataque a Pearl Harbor, em 7 de dezembro de 1941, a CIAA empreendeu outras iniciativas e investiu de forma ainda mais intensiva em programas destinados a incrementar a política de boa vizinhança. Nos Estados Unidos, as escolas e universidades públicas intensificaram os estudos sobre a América Latina e concederam-se bolsas de estudo e de pesquisa no exterior. Nessa época, Alfred A. e (principalmente) Blanche Knopf criaram a série de livros Borzoi, apresentando escritores latino-americanos reconhecidos (SADLIER, 2016, p. 249).

O interesse pelos países latino-americanos estendeu-se não somente à literatura, mas também aos livros didáticos, como a obra *Our Latin American Neighbors (Nossos Vizinhos Latino-americanos)*, de 1944, das autoras Harriet McCune Brown e Helen Bailey Miller, que tinha como propósito fornecer informações sobre as outras Américas para estudantes do ensino médio, esclarecendo recorrentes estereótipos equivocados sobre os países da América Latina. Houve também um aumento do número de programas de rádio e filmes exportados para o Sul:

Um dos objetivos principais da organização de Rockefeller era excluir caracterizações difamatórias de latino-americanos, frequentemente retratados nos filmes como gângsteres, vilões, bufões ou prostitutas. [...] O crítico Allen L. Woll acrescenta que os mercados de exportação constituíram um fator ainda maior e, com a guerra assolando a Europa em 1940, os diretores de estúdios viam com novos olhos os mercados em expansão nas Américas Central e do Sul. [...] A resposta mais perceptível de Hollywood a essa tendência foi o *marketing* da *Brazilian bombshell*, a “bomba brasileira”, epíteto atribuído à Carmen Miranda, que se tornou uma grande estrela do cinema e da música nos anos de 1940 nos Estados Unidos. (SADLIER, 2016, p. 254-255).

Em seu outro livro, *Americans all: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*, de 2012, Darlene Sadlier também enfatiza esse interesse nas relações entre os EUA e a América Latina, priorizando os aspectos culturais, as relações diplomáticas e a aproximação literária no período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial:

O Carnegie Endowment, a Fundação Rockefeller e o Conselho Americano de Sociedades Eruditas ofereceram subsídios para estudo e viagens internacionais, enquanto a Associação Americana de Bibliotecas apoiou a publicação de traduções literárias. O discurso de Welles “O governo Roosevelt e suas negociações com as

repúblicas do hemisfério ocidental” – entregue na convenção anual da Associação de Faculdades Americanas em Atlanta, em 17 de janeiro de 1935 – enfocou a importância das relações culturais como um meio diplomático para remediar a falta de interesse, mal-entendidos e equívocos entre os Estados Unidos e a América Latina. [...]

Welles enfatizou especialmente a necessidade de mais cursos universitários sobre literatura latino-americana (SADLIER, 2012a, p. 9, tradução nossa).⁴³

Na conjuntura política brasileira, o período que abrange os anos de 1930-1940 é marcado pela era Vargas, que já se interessava na política da boa vizinhança mesmo antes da criação da CIAA:

O dia em que Roosevelt chegou ao Brasil foi declarado feriado nacional. Ele discursou em uma sessão conjunta do Congresso e do Supremo Tribunal Federal do Brasil, onde foi aclamado como “o homem – o destemido e generoso homem que está realizando e vivendo a experiência política mais sensacional dos tempos modernos”. [...]

As relações de boa vizinhança eram importantes para Getúlio Vargas, que via Carmen Miranda como uma embaixadora extraoficial ideal e como um meio de estimular a exportação de café. Getúlio estava tão interessado na ideia de Carmen ir para os Estados Unidos que o DIP custeou as despesas de viagem dos seis componentes do Bando da Lua – uma iniciativa cultural que antecede a CIAA (SADLIER, 2016, p. 248-269).

Da mesma forma que Getúlio demonstrava interesse na solidificação da relação com os Estados Unidos e na política da boa vizinhança, o presidente brasileiro também encontrou respaldo em alguns autores norte-americanos para a política do Estado Novo que instaurou no Brasil, como se observa no já mencionado livro didático, *Our Latin American Neighbors*:

Intitulada “A mão de ferro de Vargas é coberta por uma luva de veludo”, a seção descreve sucintamente as reformas feitas pelo Estado Novo, ao mesmo tempo que reconhece que a liberdade de expressão, a liberdade de imprensa e o direito a eleições tinham sido suprimidos. Mas, como o governo dos Estados Unidos, as autoras acabam por endossar Vargas, observando em certo momento que “ele não é um Hitler” e afirmando, desconsiderando outros aspectos, que ele “nunca utilizou a pena de morte, mas apenas manda prisioneiros políticos para a prisão ou os envia para fora do país”. As autoras finalizam seu comentário sobre o Brasil lembrando os leitores de que “sob a liderança do presidente Vargas os brasileiros mais uma vez aliaram-se aos Estados Unidos na luta pela liberdade” (SADLIER, 2016, p. 251-252).

⁴³ O texto em língua estrangeira é: The Carnegie Endowment, the Rockefeller Foundation, and the American Council of Learned Societies offered grants for international study and travel, while the American Library Association supported the publication of literary translations. Welles’s speech “The Roosevelt Administration and Its Dealings with the Republics of the Western Hemisphere” – delivered at the annual convention of the Association of American Colleges in Atlanta, on January 17, 1935 – focused on the importance of cultural relations as a diplomatic means to remedy lack of interest, misunderstandings, and misconceptions between the United States and Latin America. [...]
Welles especially emphasized the need for more college courses on Latin American literature.

É necessário pontuar que não foram só os Estados Unidos da América que dirigiram sua atenção ao Brasil no conturbado período da Segunda Guerra Mundial. O historiador da USP, Boris Fausto, autor dos livros *Getúlio Vargas: O poder e o sorriso*, *A Revolução de 1930: historiografia e história*, entre outros, mostra, em *História Concisa do Brasil*, a crescente investida alemã em fortificar relações com a política brasileira. Para Fausto, o governo brasileiro tentou negociar com quem lhe oferecesse melhores condições econômicas. Entre 1934-1940, a Alemanha tornou-se a principal compradora do algodão brasileiro e o segundo mercado para o café. As importações e exportações de produtos ficavam divididas entre Alemanha e EUA. Sendo assim, Roosevelt decidiu adotar uma postura de cautela diante do avanço alemão:

Os Estados Unidos adotaram uma política combinada de pressão e cautela diante do avanço da Alemanha. Grupos econômicos americanos – investidores, banqueiros, importadores – desejavam a adoção de represálias contra o Brasil. Roosevelt preferiu evitar medidas extremas que poderiam levar o Brasil a aliar-se com a Alemanha ou a seguir um caminho nacionalista radical (FAUSTO, 2000, p. 209).

A moderação de Roosevelt foi recompensada com o início da Segunda Guerra e o bloqueio inglês, que fez a Alemanha recuar na relação com os países latino-americanos:

A eclosão da Segunda Guerra Mundial foi mais importante do que a implantação do Estado Novo para a definição dos rumos da política externa brasileira. O bloqueio inglês levou ao recuo comercial da Alemanha na América Latina, mas a Inglaterra não tinha condições de se aproveitar desse vazio. Emergiu então com mais força a presença americana. [...]

Os americanos se lançaram também a uma ofensiva político-ideológica ao promover, entre outras iniciativas, as Conferências Pan-americanas em torno de um objetivo comum: a defesa das Américas, independentemente do regime político vigente em cada país, sob o comando dos Estados Unidos. [...]

Vargas começou a falar mais claramente a linguagem do pan-americanismo, ao mesmo tempo que insistia no reequipamento econômico e militar do Brasil como condição de apoio aos Estados Unidos (FAUSTO, 2000, p. 210-211).

Nesse contexto de aproximação entre as Américas, antes e durante a Segunda Guerra, é que a literatura brasileira desponta com mais força para os norte-americanos. Para se pensar a literatura produzida no Brasil, os EUA investiram em publicações de cunho crítico e também em traduções de escritores brasileiros:

Os EUA se interessavam pelo Brasil, sobretudo em razão de seu tamanho geográfico, recursos naturais e posição estratégica no Atlântico. Por esse motivo, o CIAA investiu em intercâmbios culturais entre os dois países, financiando publicações como *The Inter-American Quarterly* e encorajando traduções em inglês de autores brasileiros (SADLER, 2012b, p. 35).

Na década de 1940, muitos livros brasileiros foram traduzidos para o inglês, como afirma Sadlier: “O ápice das traduções do português para o inglês se deu nas décadas de 40 e de 60” (SADLIER, 2013, p. 165). Alguns foram publicados pela já mencionada série de livros Borzoi, entre os quais estão *Terras do sem Fim*, de Jorge Amado, em 1945, *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, em 1946, e *Angústia*, de Graciliano Ramos, também em 1946. Para Darlene Sadlier, o crítico Samuel Putnam (tema do nosso próximo capítulo) foi o grande responsável por colocar a obra de Graciliano Ramos em voga no circuito literário norte-americano:

Embora notícias bibliográficas sobre as obras de Graciliano aparecessem nas revistas acadêmicas *Books Abroad* e *Handbook of Latin American Studies* desde os meados e fins da década de 1930, foi apenas em 1940, quando o ensaio de Samuel Putnam intitulado “The Brazilian social novel (1935-1940)” apareceu em *The Inter-American Quarterly*, que sua reputação literária nos EUA começou a emergir (SADLIER, 2012b, p. 34).

A professora da Universidade de Indiana ressalta que Putnam se tornou um entusiasta de Graciliano Ramos e que a sua posição política (Putnam também escrevia para *The Daily Worker* – órgão oficial do Partido Comunista dos EUA – entidade legal no país) não preocupava os funcionários do período *New Deal* de Roosevelt:

É importante observar que o crítico Putnam não era propriamente um defensor desse programa governamental. Note-se, por exemplo, que ele não menciona nenhum escritor norte-americano com relação a Graciliano, passando rapidamente às suas afinidades com o modernismo europeu [...] As posições políticas de Putnam, que traduziu *Os sertões* e *Casa grande e senzala* para o inglês, não preocupavam os funcionários do período denominado *New Deal* por Roosevelt. Ele se tornou um embaixador de “boa vizinhança” no Brasil e um entusiasta de Graciliano – a tal ponto que, quando o editor nova-iorquino Alfred A. Knopf lhe pediu sugestões de títulos latino-americanos para incluir em sua notável “Série Borzoi”, de traduções, *Angústia* foi a única recomendação de Putnam (SADLIER, 2012b, p. 35).

A ligação entre literatura e política, principalmente no que concerne à turbulenta época da Segunda Guerra, também é retomada por Darlene Sadlier em uma entrevista concedida ao professor Dau Bastos, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), publicada na revista *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, em 2013. Nessa entrevista, o professor pede que a pesquisadora americana discorra sobre o cruzamento entre política e cultura no período, citando como exemplo justamente o fato de Samuel Putnam e Graciliano Ramos (ambos de conhecido posicionamento político esquerdista) ocuparem um espaço de

destaque no programa criado pelos EUA – projeto que os dois possivelmente poderiam enxergar como fruto de uma política imperialista:

A agência de Rockefeller empregou e contratou gente situada tanto à direita quanto à esquerda do espectro político. Na história dos Estados Unidos, foi o único momento em que os escritores e artistas de esquerda foram encorajados a participar do esforço de guerra. Não há dúvida de que o imperialismo cultural marcava presença nas diferentes atividades da agência, mas havia igualmente uma forte sensibilidade liberal de esquerda na agência (e em sintonia com o *New Deal* de Franklin Roosevelt), que promoveu obras literárias e artísticas com forte conotação social e política (SADLIER, 2013, p. 167).

Em “Lendo Graciliano nos EUA”, Sadlier aponta como, nos anos antes e durante a Segunda Guerra, a fluidez do estilo, a penetração da visão social e a representação comovente do Nordeste foram aspectos que elevaram a estima de Graciliano entre os críticos norte-americanos:

Desde então, a avaliação e a estima da obra de Graciliano junto à crítica cresceram nos EUA, e de tal maneira que algumas das imagens literárias mais poderosas e duradouras que alguns norte-americanos guardam do Brasil podem ser atribuídas às paisagens austeras e às extraordinárias personagens do autor. Os estudos críticos sobre a obra de Graciliano têm abordado numerosos aspectos, e não há dúvida de que seus livros terão um interesse permanente entre estudiosos norte-americanos (SADLIER, 2012b, p. 33).

Nesse sentido, o artigo da professora norte-americana delimita um percurso da recepção crítica do autor de *Infância* nos Estados Unidos da América. Para a pesquisadora, esse estudo é essencial para que se entendam as formações culturais pelas quais os norte-americanos leem a literatura de outros países, e, mais especificamente neste trabalho, a brasileira.

Samuel Putnam é visto como o precursor na análise da obra de Graciliano Ramos em território norte-americano. A partir de seu estudo, outros estudiosos provenientes dos EUA também se enveredaram pela pesquisa da literatura brasileira, como aponta Darlene Sadlier. Entre os críticos que a professora enumera, destacamos Ralph Edward Dimmick, com o estudo de 1951, “The Brazilian literary generation of 1930”, no qual formula uma estrutura mais teórica mais contextualizar a obra de Graciliano e da geração de 1930; e Fred P. Ellison, autor do livro *Brazil's new novel: four northeastern masters*, de 1954, que contém capítulos sobre Graciliano Ramos, Rachel de Queiróz, Jorge Amado e José Lins do Rego, e que gerou entusiasmo nas academias dos Estados Unidos em relação a esses autores. Além dos norte-americanos, Sadlier destaca que, ainda em 1945, nos anos da boa vizinhança, Érico

Veríssimo, que estava lecionando na Califórnia, publica *Brazilian Literature: an outline* (1945), onde delinea os principais momentos constitutivos da literatura brasileira, mencionando Graciliano como um dos mais profundos escritores da época:

Putnam e Knopf não eram os únicos a promover Graciliano Ramos durante os anos da política de boa vizinhança. Ensinando na Universidade da Califórnia, Érico Veríssimo publicou um opúsculo em inglês, intitulado *Brazilian Literature: an outline* (1945), no qual minimizava a importância dos autores nordestinos, ao mesmo tempo em que elogiava Graciliano como “um dos mais sólidos e profundos escritores brasileiros de hoje” (SADLIER, 2012b, p. 36).

Abordaremos o estudo pioneiro de Putnam e sua relevância para o estudo da obra de Graciliano Ramos nos EUA, assim como os trabalhos de Ralph Dimmick, Fred Ellison e Érico Veríssimo no próximo capítulo, observando a delimitação temporal dos anos 1930-1950, nos quais Graciliano publicou suas obras.

O artigo da pesquisadora de Indiana, entretanto, não se limita aos primeiros estudos sobre a obra do alagoano nos Estados Unidos, mas se estende aos trabalhos mais atuais, que ainda repercutem a recepção da escrita de Graciliano fora do Brasil. Darlene Sadlier ressalta que, com o fim da Segunda Guerra e o início da Guerra Fria, por questões de segurança nacional, houve uma busca por um internacionalismo nos EUA, pois o país queria se manter informado sobre as diferentes regiões e línguas do mundo. A língua portuguesa estava incluída nessa procura e a pesquisa sobre a obra de Graciliano Ramos foi mais intensificada:

O estudo do Português recebeu fundos e, pelo país inteiro, foram criados institutos para o estudo do Brasil e da América Latina. Três anos mais tarde, em 1961, o Congresso aprovou a lei Fullbright-Hays, que subsidiava a pesquisa de alunos de pós-graduação no Brasil e em países do mundo inteiro. Ao final da década de 1970, Graciliano foi tema de quatro teses de doutorado, e surgiram três novas traduções em inglês dos seus livros, além de uma bibliografia anotada, numerosos ensaios e o livro de Richard A. Mazzara, *Graciliano Ramos* (SADLIER, 2012b, p. 41).

Os três livros traduzidos, mencionados acima, foram: *Vidas secas* (*Barren lives* - 1965), com tradução de Ralph Edward Dimmick (autor do estudo já citado “The Brazilian literary generation of 1930”), *Infância* (*Childhood* - 1979), traduzido por Celso de Oliveira e *São Bernardo* (1979), por R. L. Scott-Bucleuch.

Durante os anos de 1960 e 1970, além do contexto internacional da Guerra Fria, a própria nação americana passava por momentos de inquietação com o movimento dos direitos civis, os protestos estudantis contra a guerra do Vietnã e os assassinatos de John Kennedy, Robert Kennedy e Martin Luther King. Tendo em vista esse ambiente político-social, vários

estudos acadêmicos sobre Graciliano produzidos nessa época se debruçaram sobre a temática da injustiça social. Darlene Sadlier pontua também que a correlação entre obra de Graciliano e a vertente realista foi assinalada pelos críticos norte-americanos, assim como a influência de Eça de Queirós e Dostoiévski, assunto já previamente debatido pelos críticos brasileiros nos periódicos que compõem nosso *corpus*:

No prólogo de sua tradução de *Vidas secas* (1965), Ralph Dimmick comenta que Graciliano leu não só Zola, Eça e Balzac, mas também traduções em português de Gorki e Dostoiévski.

Durante a década de 1960, ao menos dois ensaios propuseram que Graciliano fosse lido como um escritor social-realista [...] Em meados da década 1970, seus romances constituíram leituras obrigatórias para os estudantes nos programas de Português, e os artigos sobre os romances focalizaram quase exclusivamente sua contundente crítica social (SADLIER, 2012b, p. 42).

Se por um lado alguns estudos concentraram-se na ideia de crítica social na obra de Graciliano, o artigo de Jon S. Vincent, “Dialects of defeat”, de 1976, refutou essa ideia, criticando a forma como a literatura nordestina era reduzida à denúncia de classes sociais, esquecendo-se da singularidade estética encontrada nos quatro romances de Graciliano Ramos. No âmbito da crítica no Brasil, recordemos a proposição de João Luiz Lafetá, de 1973, já mencionada anteriormente, sobre a existência de um projeto estético e um projeto ideológico no modernismo brasileiro. Para o autor, há na década de 1920 uma valorização da forma estética e, na década de 1930, um marcado projeto ideológico, cedendo às pressões das questões sociais. Luís Bueno também questiona essa proposição, lembrando que o contexto político em que Lafetá publicou sua tese, no auge da ditadura militar, contribuiu para esse clima de polarização:

O contexto político em que João Luiz Lafetá escreveu seu estudo – e tendo defendido sua tese em maio de 1973, é preciso lembrar que essa tarefa foi executada durante os piores anos da ditadura instaurada em 1964 –, parte dele merece revisão. [...]

Nesse sentido, o estudo de Lafetá – como de resto qualquer estudo – paga seu tributo ao tempo em que foi escrito e acaba repetindo um pouco o que ele mesmo condena: julgar a literatura a partir do plano ideológico (BUENO, 2006, p. 45-46).

Como se observa, o cenário histórico, tanto no Brasil quanto nos EUA, deu origem a críticas que levavam em consideração o aspecto engajado das obras da geração de 1930, entre as quais se encontram os romances de Graciliano Ramos. Para Jon Vincent, a predominância do enredo psicológico em *Vidas secas* é prova de um romance diferenciado, com personagens

individualizadas, diferentemente de tipos coletivos que permeiam os romances mais radicais dos anos 1930:

Vincent argumenta que a predominância da psicologia sobre o enredo e o tempo cronológico ou empírico em *Vidas secas* são prova de um tipo diferente de romance, que mais se assemelha aos experimentos modernistas inspirados pela filosofia de Henri Bergson. [...] Embora concorde que personagens como Fabiano e Sinhá Vitória são vítimas da sociedade, ele rejeita a noção de que suas lutas têm ativas implicações políticas (SADLIER, 2012b, p. 43-44).

Assim como Jon Vincent, o livro *Graciliano Ramos*, de Richard Mazzara, de 1974, também vai em direção oposta ao ativismo social. Para Sadlier, seu enfoque é baseado no fato de que o autor de *Memórias do Cárcere* se preocupa com valores humanos universais e não com um conflito social determinado.

Nos anos 1990, os estudos culturais emergiram com força, parecendo dar lugar a um interesse geral pela sociologia da cultura. Entretanto, os departamentos acadêmicos dos EUA mais antigos mantiveram-se intactos e as formas mais tradicionais de análise da literatura, como a crítica literária, não foram deixadas. O interesse nos anos da boa vizinhança deram origem a uma pesquisa mais atualizada, e uma análise mais comparativa entre escritores latino-americanos e norte-americanos foi colocada em evidência. No caso de Graciliano, a comparação mais significativa foi em relação a William Faulkner, principalmente no que tange a *Vidas secas*:

O livro de Graciliano que recebeu maior atenção nesse período foi *Vidas secas*. Romance brilhante e relativamente breve, era útil para qualquer professor interessado em apresentar o autor alagoano num curso introdutório ou no contexto da literatura comparada. Na tradução de sua importante tese de doutoramento (1986), *Hermenêutica e literatura: um estudo de As I lay dying, de William Faulkner, e Vidas secas, de Graciliano Ramos* (1943), Nelson Cerqueira analisa o problema do destino da família de retirantes [...] Cerqueira propõe que ambos os escritores criam uma “dialética de substância e processo” ao contrapor sistematicamente as palavras ou pensamentos das personagens às suas ações (SADLIER, 2012b, p. 46-47).

Outros estudos comparativos sobre *Vidas secas* foram realizados, com ênfase na sua temática e estilística. Todavia, os livros memorialísticos de Graciliano também são ainda hoje objeto de estudo pelos críticos norte-americanos. Sadlier ressalta que, desde a década de 1980, o aumento dos debates sobre obras autobiográficas impactou os estudos sobre o autor de *Viventes das Alagoas*, especialmente no que se refere às suas memórias, que foram pouco abordadas em anos anteriores.

Entre os trabalhos sobre *Memórias do Cárcere*, a pesquisadora destaca o de Richard Mazzara, “The odyssey of a humanist”, de 1987, no qual o estudioso não se concentra no aspecto político da obra, mas no humano, mostrando como em um sistema inumano da prisão, Graciliano mantém a sua humanidade:

A inabilidade de prever a reação e a psicologia humanas é central nas memórias de Graciliano. Como ele demonstra em seus romances, mesmo as pessoas mais humildes e inarticuladas têm pensamentos complexos e, às vezes, contraditórios. Mazzara defende que Graciliano sobrevive na prisão graças ao vínculo especial que mantém com os outros prisioneiros, apesar das barreiras convencionais de política, raça, religião ou classe social (SADLIER, 2012b, p. 50).

No que concerne à *Infância*, o artigo de Sabrina Karpa-Wilson, “The ethical self in Graciliano Ramos’ *Infância*”, de 2005, expõe como as memórias do alagoano diferem das autobiografias dos seus contemporâneos, como José Lins do Rego e Cyro dos Anjos, cuja temática é envolta em certa nostalgia, enquanto que a de Graciliano desvela o chauvinismo e brutalidade do patriarcado. Karpa-Wilson traz à tona o famoso capítulo “Um cinturão”, tão debatido também entre os críticos brasileiros, como já exposto no capítulo sobre *Infância*; essa lembrança se torna então, uma reflexão e crítica ao passado:

O capítulo começa e termina com a afirmação de que esse episódio consistiu em sua primeira experiência com a “justiça”. Karpa-Wilson mostra como uma lembrança construída por meios literários pode tornar-se a fonte não só de uma crítica ao passado, mas também de maior reflexão sobre a lição aprendida em relação a experiências posteriores (SADLIER, 2012b, p. 51).

Finalizando seu artigo, “Lendo Graciliano nos Estados Unidos”, Darlene Sadlier ressalta como os filmes *Vidas secas*, *São Bernardo* e *Memórias do Cárcere* são também um aporte para se pensar a obra do autor nos EUA, dando ainda mais visibilidade aos seus escritos para a nova geração de estudantes universitários em solo norte-americano. Esse assunto é de extrema valia para a pesquisadora de Indiana, que também publicou *Nelson Pereira Dos Santos: An interview with Nelson Pereira dos Santos* (1995), cineasta que dirigiu dois dos filmes baseados nos romances de Graciliano: *Vidas secas* e *Memórias do Cárcere*. Em *Brasil Imaginado*: de 1500 até o presente, a autora destaca essa influência dos filmes do chamado Cinema Novo:

É difícil medir o impacto popular do Cinema Novo no Brasil, mas não restam dúvidas de que produções como *Vidas secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* afetaram o modo como a nação era percebida, tanto localmente quanto no exterior. [...]

A Guerra do Vietnã, tumultos por questões raciais, divisões políticas profundas e movimentos de protesto em massa tornaram filmes como *Vidas secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Antônio das Mortes* ainda mais populares entre o cinema de autor e o público universitário nos Estados Unidos, que viram na violência e na pobreza do Brasil um chamado para ação política e mudanças sociais (SADLIER, 2016, p. 281-292).

Conclui-se que a obra de Graciliano alcançou um espaço de distinção nos estudos acadêmicos dos Estados Unidos. Na atualidade, sua escrita ainda reverbera em artigos, teses e livros em todo território norte-americano. Observa-se também que o estudo de Darlene Sadlier sobre a recepção de Graciliano Ramos nos EUA é essencial para o entendimento de como se deu essa trajetória de aproximação da literatura brasileira, especialmente a do autor de *Caetés*, com os críticos nos Estados Unidos da América. Nos próximos capítulos, nos deteremos nas críticas iniciais dos estudiosos norte-americanos, verificando em que medida elas se comunicavam com as críticas proferidas pelos brasileiros.

5 A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE GRACILIANO NOS EUA NOS ANOS DE 1930-1950

5.1 O pioneirismo de Samuel Putnam

Samuel Putnam nasceu no estado americano de Illinois, em 1892 (mesmo ano do nascimento de Graciliano Ramos), e morou em grandes cidades do mundo, como Nova York, Chicago e Paris. Seu interesse pela literatura e arte sempre o instigou, e Putnam tornou-se um grande ensaísta e crítico literário, participando ativamente do movimento renovador da literatura dos EUA nos anos de 1920. Além de crítico de literatura, Samuel Putnam também foi poeta e um exímio tradutor de livros para a língua inglesa, entre os quais estão *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1944), *Terras do sem fim*, de Jorge Amado (1945) e *Casa Grande e senzala*, de Gilberto Freyre, (1946) e *Don Quixote*, de Miguel de Cervantes (1949). Seu envolvimento com as literaturas estrangeiras resultou em diversas obras de cunho crítico e coletâneas de notável qualidade:

Ensaísta dotado de agudo senso do histórico e do humano, tem publicado livros em que uma indisfarçável ternura pelas literaturas estrangeiras revela nele [...] São dessa linhagem os livros que escreveu sobre Rabelais, Margarida de Navarra ou sua singular “Caravana Europeia” – coletânea antológica de estudos à feição de notas de literatura comparada [...] Tradutor escrupuloso, para quem traduzir significa principalmente recriar, revelou ao público dos Estados Unidos, dentre outras, obras de Pirandello, Cocteau, Mauriac (PIMENTEL, 1947, p. 5).

Como já exposto no capítulo anterior, Darlene Sadlier credita a Samuel Putnam o começo da reputação literária de Graciliano Ramos nos Estados Unidos. Além da tradução de importantes obras da nossa literatura para o inglês, Putnam empenhou-se no estudo da literatura brasileira com afinco e dedicação, ajudando na sua divulgação fora do Brasil:

Desde 1931 Putnam acompanha o desenvolvimento das letras brasileiras, de que se constituiu, através de pequenas mas sagazes notas críticas, intérprete tão inteligente quanto rigoroso. Rigoroso porque sua inteligência universal seria incapaz de transformar o exercício da crítica literária em mero pretexto para dar boas vindas maliciosas a alguns produtos comercialmente mais felizes de certa subliteratura nacional. Não sabemos mesmo de outro crítico estrangeiro que tenha, como Putnam, compreendido com justeza – sem excessos louvaminheiros ou desdêns tolos – a contribuição do chamado “romance do Nordeste” para o arejamento da temática e dos estilos da ficção brasileira de nossos dias (PIMENTEL, 1947, p. 6).

Em 1946, o crítico passou três meses no Brasil, onde teve contato direto com estudiosos brasileiros em um profícuo intercâmbio cultural, por meio de palestras e encontros. Sua visita foi divulgada pelos jornais cariocas e Oswald de Andrade, no jornal *Correio da Manhã*, enalteceu a sua contribuição e seu afeto pela literatura brasileira:

O seu amor à nossa terra e a sua cultura de escritor, garantem-lhe um lugar de guia em nosso meio crítico e literário. Samuel Putnam pelos serviços que vem prestando, não precisa de carta de naturalização para ser um brasileiro de primeira ordem (ANDRADE, 1946, p. 2).

Uma conferência promovida pela Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo, no dia 15 de outubro de 1946, marcou a despedida de Putnam do território brasileiro. O conteúdo proferido naquela ocasião está compilado no livro *Adeus ao Brasil*, publicado pelo Departamento Estadual de Informações, no qual encontramos uma síntese das impressões e reflexões resultantes de sua visita.

Em seu discurso, o brasilianista defende a necessidade dos intelectuais brasileiros e norte-americanos estabelecerem e manterem o diálogo, com a finalidade do bem comum da inteligência humana. Para ele, conhecer o Brasil não se tratava apenas de resposta a uma política de boa vizinhança, mas de uma questão de amizade:

Conhecer o Brasil não será corolário de qualquer espécie de propaganda. Trata-se de uma questão de amizade autêntica; não de amizade ou “boa vizinhança” superficiais. Penso, assim, que, entre os intelectuais brasileiros e norte-americanos, deve haver uma comunhão de ideias – tão íntima quanto possível – baseada em respeito mútuo e sincero, na compreensão profunda dos problemas alheios bem como nos interesses gerais, nas necessidades e nos perigos que assolam a inteligência humana no mundo de hoje (PUTNAM, 1947, p. 12).

Enquanto crítico literário, Samuel Putnam se maravilhou com o papel que a crítica dos jornais no Brasil assumia para a divulgação das obras. Diferentemente do que ocorria nos jornais de grande circulação norte-americanos, onde a crítica puramente intelectual não tinha espaço, no Brasil, era possível ler autores da mais alta qualidade literária, em qualquer dia da semana, em periódicos conhecidos e amplamente difundidos:

Depois da minha chegada, fiquei impressionado pelos suplementos dos jornais de domingo, pelo grande interesse manifestado pela cultura, (livros, exposições, concertos, conferências, etc.) que encontro nos jornais daqui, e pelos escritores que colaboram todos os dias nas páginas dessas publicações. Em minha terra a situação é bem diferente. Não se pode conceber um grande jornal norte-americano que publicasse (como o *Jornal do Comércio*, do Rio, por exemplo), longas conferências de professores das Faculdades de Filosofia sobre temas profundos, de interesse puramente intelectual. [...]

Nos jornais brasileiros posso ler, em qualquer dia da semana, um José Lins do Rego, um Oswald de Andrade, um Agripino Grieco. Nos Estados Unidos, temos os nossos “colunistas” e outros jornalistas bem conhecidos. Mas não podemos ler, no jornal da manhã ou no da tarde, um Hemingway, um Steinbeck, um Faulkner, um Caldwell (PUTNAM, 1947, p. 14-15).

Putnam chega a afirmar que a vida intelectual nos Estados Unidos é mais isolada se comparada ao Brasil, onde há maior contato entre os espíritos criadores, o que permite ao público brasileiro maior compreensão das obras. Nos EUA, para o crítico de Illinois, não havia (na época em que proferiu estas palavras) uma estrutura que permitisse um intercâmbio entre os criadores e uma melhor relação entre o artista e a sociedade:

Para dizer a verdade, o artista, o escritor e o intelectual do meu país permaneceram sempre mais ou menos solitários. Isolados mesmo dos seus colegas, porque nunca tivemos uma vida intelectual coletiva, nem vida de café ou de grupos literários e artísticos, como ocorre na França ou no Brasil. [...]

A esse respeito – e falo sempre como estrangeiro – parece-me que a vida intelectual, e especialmente a vida do escritor é, no Brasil, mais afortunada, mais agradável. [...] Creio que o público brasileiro revela, mais que o norte-americano, maior compreensão das obras e das atitudes dos intelectuais (PUTNAM, 1947, p. 24-25).

A ausência de revistas literárias ou o desaparecimento das que existiam (*North American Review* e *The Atlantic Monthly*) eram, para Putnam, resultado da escrita se tornar um negócio, não havendo lugar nela para as ideias gerais e concepções universais. Os suplementos e “seções de livros” que existiam nos EUA eram dedicados somente aos livros atuais, nos quais não havia muito espaço para reflexões. Para Putnam, os jornais do Brasil tinham “críticos de importância”, que produziam artigos com “boa saúde do espírito” e não se acomodavam aos *best-sellers*:

Tanto no Brasil como na França, a situação parece-me mais favorável, pois encontro nesses países maior vitalidade intelectual. Na terra de Machado de Assis, pelo menos, a literatura não tem sido reduzida a uma sucessão de *best-sellers* ou a insipidez irremediável.

Onde há movimento – e um grande movimento como o que existe aqui – não pode existir a morte (PUTNAM, 1947, p. 29-30).

Samuel Putnam declara que a função do homem de cultura é investigar e duvidar, sendo normal o intelectual questionar a si mesmo. Em determinado momento de sua fala, define-se como um escritor norte-americano interessado em assuntos intelectuais, com necessidade de discutir com o próximo as angústias do homem moderno, que também podem ser encontradas nos textos literários:

Eu não sou diplomata. Sou um escritor norte-americano interessado em assuntos intelectuais, e que, nesta hora perturbadora, sente um grande desejo, uma enorme ansiedade de discutir, como um bom vizinho, os problemas mais angustiosos do espírito moderno (PUTNAM, 1947, p. 23).

O ensaísta cita alguns escritores brasileiros que estavam impregnados por esse espírito angustiado (da mesma maneira que alguns norte-americanos, como Sarah Orne Jewett e Nathaniel Hawthorne), cujo pessimismo, apesar de ter uma feição nacional, era de conteúdo universal:

Reflico, agora, naquele sublime grito de desespero que tive a honra de traduzir para o inglês: *Os sertões*. Penso em Machado de Assis e seu pessimismo tão refinado mas ao mesmo tempo tão autenticamente humano. Penso em Lima Barreto, pessimista dotado de grande esperança revolucionária; [...] É que o purgatório, e, às vezes, o inferno do escritor assumem sempre feição nacional, mas são, na verdade, de conteúdo universal.

Em meu país, como já referi, tivemos nossa crise de dúvidas e desesperos na mesma época em que surgiram as obras de Machado de Assis e Lima Barreto, de Euclides da Cunha e Graça Aranha (PUTNAM, 1947, p. 21).

A função do crítico, nesse sentido, é compreender e desvendar o mistério da criação literária, pois a literatura é feita de sangue e lágrimas, como afirmaria Graciliano em carta de 1949: “Arte é sangue, é carne” (RAMOS, 2011, p. 293). Putnam defende que a literatura, sendo algo vivo, não deve ser meramente dissecada por eruditos, todavia, compreendida por críticos que também sintam a sua vivacidade de maneira intensa:

A literatura é feita de sangue e de lágrimas, da alegria e da tristeza dos homens, dos seus sofrimentos e da sua paixão, das suas vitórias espirituais e das suas derrotas esmagadoras, das suas virtudes e dos seus pecados, do seu desespero mais profundo e de suas esperanças mais altas. É uma expressão vital, e a seiva que dela nasce, cintila em todas as suas manifestações autênticas. E só o crítico, em cujas veias palpita o sangue e o drama da vida, poderá compreender o mistério da criação literária (PUTNAM, 1947, p. 31).

Em seu discurso de despedida, Putnam chama a atenção dos seus ouvintes (posteriormente, leitores) para o período transitório pelo qual estavam passando. Para o crítico, em 1946, após a Segunda Guerra Mundial, muitos escritores pareciam estar fazendo política, em detrimento de fazer arte. Isso se devia, para Putnam, a uma desorientação intelectual, natural para as fases de transição, nas quais há uma escassez de obras marcantes:

Na hora atual, estamos diante de outro após-guerra caracterizado por profunda desorientação intelectual. [...] É esse precisamente o quadro literário que julgo ver no Brasil deste momento. Ao invés de escrever, a maioria de escritores parece estar

fazendo política, isto é, pensando, falando, escrevendo, agindo, funcionando como políticos. [...]
 É notório que existe agora, em todos os países, uma desorientação espiritual análoga.
 Que vemos na França, por exemplo? Fome, miséria, conflitos políticos e sociais que se refletem, irresistivelmente, na vida intelectual francesa através de fugas, evasões, confusão, aventuras filosóficas de valor indiscutível (PUTNAM, 1947, p. 27-28).

Em *Adeus ao Brasil*, fica evidente o interesse de Putnam tanto pela literatura brasileira quanto pela crítica aqui difundida. Acreditando que a arte não pode se desvencilhar da vida, não é de se espantar que o crítico norte-americano tenha dedicado seus esforços em pensar a literatura brasileira da geração de 1930, especialmente a obra de Graciliano Ramos, autor cuja escrita está vinculada a um projeto estético bem definido, sem prejuízo das questões sociais. A estruturação da crítica literária brasileira nos jornais é valorizada por Putnam, principalmente porque essa difusão tão acessível e democrática – qualquer leitor de jornal poderia se familiarizar com a literatura produzida naquela época – não era uma realidade nos Estados Unidos.

Com relação à crítica que o crítico norte-americano faz sobre os autores estarem fazendo política ao invés de arte devido ao momento histórico de conflitos e incertezas, vale lembrar que em 1945, um ano antes do discurso de Putnam, Graciliano havia acabado de lançar *Infância*, livro que, definitivamente, não traz embutido em sua narrativa nenhum apelo político e partidário – realidade, aliás, presente em toda a sua produção ficcional e autobiográfica.

Pertencente a uma filosofia política de esquerda, em sua crítica, Putnam não se absteve de abordar os aspectos históricos, políticos e sociais que emolduravam o contexto literário. No âmbito da literatura brasileira, não deixou de lado o período Vargas e suas implicações para os escritores do Brasil, reflexões que se encontram no artigo “Brazilian culture under Vargas”, de 1942.

No artigo, Samuel Putnam descreve de forma breve o quadro político do Brasil do início do século XX até chegar à ascensão de Getúlio Vargas à presidência. Putnam relata os acontecimentos que culminaram na formação da Coluna Prestes e a esperança trazida pela Aliança Liberal engendrada por Vargas e Oswaldo Aranha (com a finalidade de destituir Washington Luiz), que ganhou, inclusive, a confiança de apoiadores de Prestes, abarcando muitos intelectuais. Em seguida, o crítico norte-americano marca a traição de Vargas ao estado democrático como uma questão que pertenceria à história a partir daquele momento. Como resposta, os anos de 1930 testemunharam o crescimento popular do movimento da Aliança Nacional Libertadora, do qual Prestes era o líder. A chamada revolução de 1930,

liderada por Getúlio Vargas, mostrou que ele era inimigo da democracia. Para Putnam, nesse período de turbulência, os intelectuais que depositavam sua esperança na Aliança Nacional Libertadora deram forma a obras relevantes nos campos da Antropologia, Etnologia e Sociologia, entre as quais acentua *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre (1933). Durante esse movimento de esperança intelectual, Putnam assinala o surgimento mais frequente da personagem proletária nas artes plásticas, no teatro da época e na literatura:

Os dramaturgos e produtores de teatro experimental não foram os únicos que mostraram sinais de revolta. Houve forte impulso proletário e revolucionário na pintura brasileira dessa época. [...]

No campo da literatura, e em particular do romance, parecia que os resultados do movimento popular poderiam ser os mais duráveis e significativos de todos, dando origem não apenas a um novo espírito, mas também a novas formas brilhantes, moldadas por um conteúdo social notavelmente novo (PUTNAM, 1942, p. 41, tradução nossa).⁴⁴

Exemplificando esse apelo proletário nas obras literárias da época, Putnam realça as obras de Jorge Amado, *Cacau* (1933) e *Suor* (1934), como inauguradoras desse novo momento literário. Contudo, ressalta que essa nova literatura (chamada pelos críticos brasileiros de literatura de 1930, tema que será aprofundado por Ralph Dimmick no EUA) despontou mais fortemente no ano de 1935, e cita, entre os autores mais relevantes, Graciliano Ramos:

A nova literatura teve seu florescimento mais impressionante em 1935, precisamente quando Vargas fez esforços frenéticos para resolver seus problemas conturbados, chegando a um acordo com Wall Street. [...] Parecia que, com escritores como Amado, Veríssimo, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, o Brasil estava em um caminho justo para conquistar para si um lugar no mundo internacional das letras (PUTNAM, 1942, p. 42, tradução nossa).⁴⁵

No mesmo ano em que a literatura tem seu auge e se dirige a um patamar de internacionalização, ocorre, a partir de novembro, a prisão de muitos intelectuais, como Gilberto Freyre e outros, assim como a supressão de direitos, incluindo a liberdade de

⁴⁴ O texto em língua estrangeira é: The playwrights and experimental theater producers were not the only ones who displayed signs of revolt. There was a strong proletarian and revolutionary impulse in Brazilian painting of this era. [...]

In the field of literature, and in particular that of the novel, it seemed as if the results of the popular movement might be the most durable and significant of all, giving rise not only to a new spirit, but to a brilliant new forms as well, molded by a strikingly new social content.

⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: The new literature had its most impressive flourishing in 1935, precisely when Vargas making frantic efforts to settle his troubled problems by coming to terms with Wall Street. [...] It seemed that, with writers like Amado, Verissimo, Graciliano Ramos, and José Lins do Rego, Brazil was in a fair way to making for herself a place in the international world of letters.

expressão e de imprensa. Vê-se claramente a diferença entre os anos de 1935 e 1936 no que se refere à produção intelectual. Para Putnam, em 1935, há uma profusão crescente de publicações enquanto que no ano seguinte percebe-se uma queda na quantidade de publicações e na qualidade das obras:

Um bibliógrafo profissional dificilmente deixará de se impressionar com a diferença entre os dois períodos de doze meses de 1935 e 1936, respectivamente. No primeiro ano, ficou evidente uma vitalidade ilimitada e crescente, um sentimento de forças novas e avançadas no trabalho; no segundo, não houve apenas uma queda decisiva no número de produções significativas, mas um declínio ainda mais perceptível na qualidade (PUTNAM, 1942, p. 42, tradução nossa).⁴⁶

O biógrafo de Graciliano Ramos, Dênis de Moraes, no capítulo “O prenúncio do caos” também acentua o conturbado ano de 1935, enfatizando como a situação política afetou os intelectuais brasileiros:

No explosivo ano de 1935, só os incautos colocavam a cabeça em paz no travesseiro. As tensões políticas, no Brasil e no mundo, exacerbavam-se. [...] O pacto com as elites costurado por Getúlio Vargas assegurava a base de apoio para a expansão capitalista sob a égide de um Estado forte, mas impedia maior participação popular nas esferas decisórias. [...] No plano internacional, a escalada fulminante do fascismo na Europa contribuía para inquietar os espíritos [...] Uma semana depois da divulgação do manifesto, Graciliano interrompeu os despachos na Instrução Pública, perplexo com a notícia de que Vargas, apoiado na nova Lei de Segurança Nacional (LSN), decretara o fechamento da ANL. [...] No Bar Central, a crise política tornou-se assunto obrigatório. O grupo de literatos era praticamente todo antifascista e antigetulista (MORAES, 2012, p. 105).

Não obstante a queda na produção literária tivesse afetado a quantidade e qualidade da literatura concebida nesses anos, Graciliano Ramos publica, em 1936, *Angústia* – um dos seus livros mais bem recebidos pela crítica, como já discutido previamente nesse trabalho. No artigo escrito em 1942, Putnam pontua como a era Vargas impactou a produção de cultura no Brasil, porém, destaca como os intelectuais que eram perseguidos tiveram que se “adequar” para continuar publicando. Uma das formas de “adaptação” que o crítico norte-americano traz à tona em seu texto é a apropriação do uso das técnicas do monólogo interior. Putnam argumenta que jovens escritores talentosos lançaram mão desse artifício para, além de enriquecer as obras, disfarçar as críticas feitas em seus livros. Entre os autores que se

⁴⁶ O texto em língua estrangeira é: A professional bibliographer can hardly fail to be struck by the yawning gap between the two twelve-month periods of 1935 and 1936 respectively. In the first year there was evident a boundless and growing vitality, a feeling of new and forward-moving forces at work; in the second there was not merely a decided drop in the number of significant productions, but there was an even more perceptible failing off in quality.

apropriaram desse estilo, o crítico avulta o nome de Graciliano Ramos, no seu terceiro romance:

O mais promissor dos escritores mais jovens, um punhado deles na melhor das hipóteses, procura inspiração em Freud, Joyce e D. H. Lawrence; já que não é provável que Getúlio Vargas se oponha a um “complexo”, ao monólogo interior, ou à análise de uma Lady Charterly como um risco a estabilidade de seu regime. Se por acaso o romancista se comprometeu a lidar com a vida de fome do povo, ele foi forçado a disfarçar (e possivelmente enriquecer) suas declarações recorrendo à técnica joyceana, como faz Graciliano Ramos em seu *Angústia*, que permanece, talvez, o melhor romance que o Brasil moderno tem para mostrar (PUTNAM, 1942, p. 43, tradução nossa).⁴⁷

Assim como alguns de nossos críticos, como já debatido no capítulo 2.3, Putnam considera *Angústia* o melhor romance, não apenas de Graciliano Ramos, mas da literatura brasileira até aquele momento, apontando para a influência da técnica do monólogo interior, de James Joyce. Antonio Candido também ressaltou que muitos críticos e leitores consideravam esta a obra-prima do autor, apesar de ele próprio discordar dessa opinião, não deixando de considerar, entretanto, um livro espetacular e ambicioso.

Com relação ao uso da técnica do monólogo interior, vale lembrar a declaração de Melo Lima, em 1944, no *Diário de Notícias*, na qual alegava que Graciliano foi, no seu terceiro romance, ao “poço da angústia”, e a de Afrânio Coutinho, no mesmo periódico, em 1952, que afirmou que o autor desenvolveu em *Angústia* uma fusão entre o realismo e o simbolismo, que caracterizava uma das correntes da literatura daquele momento. Da mesma forma, Ivan Marques, já em 2017, retoma que o monólogo interior em *Angústia* poderia ser considerado um instrumento do realismo, com o auxílio do fluxo de consciência. Para o professor da USP, o terceiro romance de Graciliano Ramos era vanguardista, pois, a técnica do monólogo interior (ainda recente na Europa) foi usada com êxito na literatura de 1930. É necessário pontuar, entretanto, que nenhum dos críticos brasileiros aqui consultados entende que o uso do monólogo interior em *Angústia* seja um disfarce para resguardar o escritor das possíveis censuras vindouras, opinião que também será defendida por Fred P. Ellison, como veremos adiante.

⁴⁷ O texto em língua estrangeira é: The most promising of the younger writers, a small handful of them at best, turn for inspiration to Freud, Joyce, and D. H. Lawrence; for Getúlio Vargas is not likely to object to a “complex”, to the interior monologue, or the analysis of a Lady Charterly as endangering the stability of his régime. If by any chance the novelist undertook to deal with the hunger-ridden lives of the people, he was forced to disguise (and possibly to enrich) his utterances by recourse to Joycean technique, as does Graciliano Ramos in his *Angústia (Anguish)*, which remains, perhaps, the best novel that modern Brazil has to show.

De acordo com Putnam, nenhum tipo de escrita está seguro em um regime ditatorial, nem mesmo o silêncio. O crítico menciona o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – criado por Vargas para controlar os materiais divulgados ao público. Darlene Sadlier também alude ao DIP no livro *Brasil Imaginado: de 1500 até o presente*:

Os programas de rádio eram cuidadosamente monitorados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) de Vargas, que censurava qualquer material dos meios de comunicação de massa (rádio, filmes, peças de teatro e jornais) considerado subversivo ou que criava uma imagem desfavorável do país (SADLIER, 2016, p. 257-258).

No intuito de censurar livros e as mensagens neles veiculadas, o DIP criou a “Lei da Literatura”, cuja premissa era banir os “maus livros”, fossem eles brasileiros ou mesmo estrangeiros:

A atitude do regime Vargas na questão da censura de livros está formalmente estabelecida em *Brasil dos nossos dias*:

“Não poderia haver civilização sem imprimir ou sem livros... Se as ideias que um livro contém são de natureza política, cabe ao governo regular sua difusão, impedindo a circulação das obras contrárias ao bem-estar do público... No entanto, é dever do Estado proteger os livros, não apenas fornecendo e facilitando a sua produção e distribuição, mas também procurando que eles não se tornem instrumentos do mal, mas que sirvam sempre para inspirar elevados sentimentos e grandes e nobres causas humanas”.

A passagem em citações simples é do próprio Vargas. [...] As publicações estrangeiras também são assunto de estrita censura (PUTNAM, 1942, p. 48, tradução nossa).⁴⁸

Putnam afirma que, com esse severo controle sobre os intelectuais, os que não se conformaram com a situação imposta sofreram diversas consequências, entre as quais o aprisionamento, como foi o caso de Graciliano Ramos. Para o crítico, nem todos os escritores tiveram a mesma coragem e integridade artística de Graciliano, de se manter fiéis à sua proposta de literatura. Para exemplificar, Putnam cita Jorge Amado, afirmando que a partir de *Jubiabá*, assim como em *Capitães de Areia* e *Mar morto*, o escritor baiano adaptou a sua escrita aos padrões estabelecidos a fim de que pudesse ser publicada:

⁴⁸ O texto em língua estrangeira é: The attitude of the Vargas régime on the question of book censorship is formally set forth in *Brasil dos nossos dias*:

“There could be no civilization without printing or without books... If the ideas which a book contains are of a political nature, it is for the government to regulate its diffusion, by way of preventing the circulation of those works which are contrary to the public welfare... It is, none the less, the duty of the State to protect books, not only by providing for and facilitating their production and distribution, but also seeking that they do not become instruments of evil, but serve always to inspire lofty sentiments and great and noble human causes”.

The passage in single quotes is from Vargas himself. [...] Foreign publications are also subject to strict censorship.

Desde o início, escritores e outros intelectuais puderam ver de que maneira o vento soprava; e é triste relatar que muitos deles agiram de acordo, aparando suas velas. Aqueles que não o fizeram, prontamente se encontraram na prisão, se nenhum pior destino lhes ocorreu. [...] Graciliano Ramos, por exemplo, o autor de *Angústia*, entrou e saiu da prisão. [...] Infelizmente nem todos os escritores possuem seu grau de coragem e integridade artística. [...] Jorge Amado, o jovem proletário autor de *Cacau* e *Suor*, foi um dos autores que se adequou a mudança (PUTNAM, 1942, p. 49, tradução nossa).⁴⁹

A respeito da prisão de Graciliano, Dênis de Moraes esclarece que o escritor de Palmeira dos Índios não era filiado ao Partido Comunista, tampouco à ANL, pela qual nutria um misto de simpatia e reservas. Para o professor da UFF, a influência da literatura russa sobre Graciliano era considerável, mas ao mesmo tempo, o autor de *Vidas secas* não deixava de criticar os romancistas russos que transformavam a literatura em propaganda política:

A despeito da influência de Eça de Queirós em seus primeiros escritos, Graciliano cultivava os clássicos russos – Dostoiévski, Tolstoi, Gorki e Gogol. [...] Um documento significativo sobre a visão de Graciliano nesse período é a carta enviada ao crítico Oscar Mendes, em 5 de abril de 1935. A pretexto de agradecer a resenha sobre *São Bernardo* publicada na *Folha de Minas*, discorreu sobre as relações entre literatura e política, criticando os romancistas russos modernos que transformavam “a literatura em cartaz, em instrumento de propaganda política.” (MORAES, 2012, p. 106-107).

Seu encarceramento, sem acusação formal, se deu com base em pretextos, tais como: o fato de ter amigos vinculados ao Partido Comunista; seus filhos Márcio e Júnio serem comunistas fichados; e o conteúdo ideológico da sua escrita que, por meio de artigos propagados na imprensa alagoana, criticava a estrutura social vigente, bem como de seus romances, *Caetés* e *São Bernardo*, que não se enquadravam nos cânones morais e políticos em vigor na época:

Graciliano foi detido no “arrastão” comandado pelo general Newton Cavalcanti [...] Os arrastões eram verdadeiras operações de guerra para prender, indiscriminadamente, suspeitos de terem colaborado com o levante. Estima-se que 35 mil pessoas tenham sido detidas, muitas delas sem processos formais. Na prática, o que se pretendia era retirar de circulação todo e qualquer cidadão que algum dia tivesse torcido o nariz para o governo Vargas – como era o caso de Graciliano (MORAES, 2012, p. 114).

⁴⁹ O texto em língua estrangeira é: From the start, writers and other intellectuals could see which way the wind was blowing; and it sad to relate that many of them proceeded to trim their sails accordingly. Those who did not, promptly found themselves in prison, if no worse fate befell them. [...] Graciliano Ramos, for example, the author of *Angústia*, has been in and out of jail. [...] Unfortunately not all writers have possessed his degree of courage and artistic integrity. [...] Jorge Amado, the young proletarian author of *Cacau* and *Suor*, was one who essayed this shift.

A influência da literatura russa a que Moraes se refere, nas figuras de Maksim Gorki e Nikolai Gogol, também é levantada por Putnam, ao afirmar que Graciliano é dotado de um dom como os autores russos: “Endowed with a gift somewhat like that of a Gogol or a Gorky” (PUTNAM, 1942, p. 49). A correlação estabelecida entre a obra de Graciliano Ramos, principalmente no que tange à *Angústia*, e a escrita dos autores russos também foi discutida nos jornais, como observamos previamente. A comparação mais encontrada é a com Dostoiévski, como a de Reginaldo Guimarães, no *Jornal do Brasil*, em 1958, que afirmou que a visão eceana prevaleceu no primeiro romance, enquanto que o toque dostoiévski estava presente em *Angústia*. O próprio Graciliano faz chacota dessa comparação, em uma carta já citada, de 1935, dirigida à esposa Heloísa, na qual faz referência à crítica recebida de que ele seria um Dostoiévski dos Trópicos, a qual ele responde ser um “Dostoiévski cambebe”.

Contudo, nem todos viam essa relação de forma tão contundente. Para Álvaro Lins, a aproximação estética de Graciliano se dava com Stendhal, cuja vertente era mais analítica e mais estática, e não com a de Dostoiévski, mais dinâmica. Lins afirma, no jornal *Correio da Manhã*, em 1941, que no romance de Graciliano há mais a história da angústia do que ela própria, sendo assim, uma angústia mais racionalizada.

Além de *Angústia*, outro livro em que a comparação com o escritor russo é suscitada é *Memórias do Cárcere*. O escritor russo também publicou um livro, *Recordações da Casa dos Mortos*, no qual descreveu os anos em que esteve preso. Magalhães Júnior, em 1953, e Múcio Leão, em 1954, equiparam as *Memórias do Cárcere* a *Recordações da Casa dos Mortos*. Também em 1953, Lucia Miguel Pereira enxerga os motivos da comparação entre ambas às obras, mas afirma serem as *Memórias* de Graciliano superiores a de Dostoiévski (que era, sobretudo, um ficcionista), pois o realismo pessimista do alagoano “refuga a qualquer consolo, se tranca na observação quase fria de pormenores abjetos”.

A professora Darlene Sadlier, como já exposto anteriormente, também apontou para a relação que os críticos norte-americanos fizeram entre as obras de Graciliano e a dos russos, citando a afirmação de Ralph Dimmick no prólogo da tradução de *Vidas secas*, de que o escritor alagoano havia lido Gorki e Dostoiévski. A respeito de Samuel Putnam, Sadlier destaca que, no artigo “The Brazilian Social Novel (1935-1940)”, o crítico norte-americano já pontua a conexão entre os realistas russos e o escritor brasileiro:

É do campo considerável da escrita regionalista que emerge um talento impressionante na pessoa de Graciliano Ramos, cuja reputação foi estabelecida definitivamente com *Angústia* de 1936 (seu livro *São Bernardo* apareceu dois anos

antes). *Angústia* é notável pelo uso que faz do monólogo interior, à la Joyce, aplicado a um tema social; mas é com seu livro *Vidas secas*, de 1938, que Ramos começa a revelar plenamente essas potencialidades, que já deram oportunidades a comparações entre ele e Gogol, Gorki e outros realistas russos... (PUTNAM, 1940, apud SADLIER, 2012b, p. 34).

Putnam continua sua reflexão em “Brazilian culture under Vargas”, afirmando que Graciliano, para contar a história de *Vidas secas*, teve que turvar a linguagem do romance ao ponto, às vezes, da ininteligibilidade, para ocultar as críticas envoltas na história da família de retirantes, avaliação que se assemelha ao que havia ponderado em referência à técnica do monólogo interior. Em “Lendo Graciliano nos Estados Unidos”, Darlene Sadlier evidencia a direção que Putnam desenvolve no artigo sobre a cultura brasileira na era Vargas – a de que as técnicas do monólogo interior e a inserção do dialeto regional eram um artifício para camuflar a crítica social:

Dois anos depois da edição de seu ensaio de 1940, Putnam publicou um longo e provocativo artigo intitulado “Brazilian culture under Vargas”, na revista esquerdista *Science and Society*. Reiterava, aí, sua admiração pela extraordinária agudeza literária de Graciliano e conjecturava que o emprego do “fluxo da consciência” e do dialeto regional em sua escrita servia principalmente para confundir os censores do DIP, e mascarar uma implícita crítica social. Putnam revelava-se céptico quanto à imagem de ditador benévolo que se fazia de Vargas nos EUA, e argumentava que o encarceramento de Graciliano pelo DIP, em 1935, o tornara mais cauteloso e indireto, inclinado a evitar problemas, o que levou o escritor a “mascarar” sua ficção com uma técnica modernista difícil (SADLIER, 2012b, p. 35-36).

Veremos posteriormente que nem todos os críticos norte-americanos partilharam dessa opinião de Putnam, como a própria pesquisadora detalha. Já discutimos no capítulo correspondente à recepção de *Vidas secas*, como esse trabalho com a linguagem foi recebido e analisado pelos críticos. Diferentemente de Putnam, os críticos dos jornais cariocas não viram na estratégia linguística de *Vidas secas* um artifício para “fugir” da censura e de uma nova possibilidade de prisão. H. Pereira da Silva, em 1956, no *Diário de Notícias*, chamou a atenção para o mutismo que permeia a narrativa. Rui Mourão, no seu estudo de 1969 – *Estruturas*: ensaio sobre o romance de Graciliano, retoma o tema do mutismo encontrado na tessitura do romance, defendendo que ele corresponde ao drama da impossibilidade de comunicação humana, que seria a grande questão do livro. Claramente, esse drama de comunicação perpassa as questões sociais que afetavam a população, entretanto, o que a crítica brasileira procurou acentuar é que tal escolha do autor não foi mero acaso, porém uma decisão estética que trazia em si uma reflexão muito mais ampla.

O fato das personagens do romance não conseguirem se expressar gerou um desafio ao escritor: o de como traduzir os sentimentos e pensamentos dessa família que não tinha habilidade de se comunicar com eficiência. Paulo Rónai coloca essa questão em evidência em 1948, no *Correio da Manhã*, afirmando que Graciliano solucionou a questão com maestria. Ivan Marques, em 2017, no livro *Para amar Graciliano*, também enfatiza que a composição estética de *Vidas secas* desconstrói a artificialidade com que as narrativas sobre o tema da seca estruturavam suas personagens – sem o esforço de adequá-las à secura da paisagem e à carência na qual viviam. Graciliano, então, depura sua linguagem a fim de alcançar a verossimilhança relacionada à aridez do sertão.

Putnam encerra seu artigo publicado em 1942 descrevendo outras prisões de intelectuais como o próprio Jorge Amado, que mesmo se adaptando à nova imposição sofreu sanções pelas publicações do início dos anos 1930, e Gilberto Freyre, que foi logo posto em liberdade, devido ao olhar menos rigoroso de Vargas para com antropólogos, sociólogos e etnólogos. Em meio a esse pano de fundo histórico no Brasil regido por Getúlio Vargas, com obstáculos a serem transpostos e superados pela arte e cultura, Samuel Putnam conclui que os brasileiros precisavam e queriam ler; além disso, desejavam saber o que o mundo estava pensando – as inúmeras traduções e a tradição realista, que se esforçava para sobreviver (em contraponto a um romantismo que busca retornar ao cenário literário como forma de escape e conformismo), mostravam isso:

A tradição do realismo literário está arraigada no Brasil, e há esforços corajosos para mantê-la viva, tentativas até mesmo de criar uma nova *Comédie human*. As traduções também, como em todos os países fascistas, têm sido uma espécie de salva-vidas. A partir de 1936, elas aumentaram constantemente em número. Inicialmente, os empréstimos eram principalmente dos clássicos do mundo, a fonte mais segura; mas, em 1940, as traduções de obras contemporâneas significativas haviam realmente superado em número as produções nativas de importância. Isto pode ser tomado como indicador de duas coisas: primeiro, que o povo brasileiro precisa desesperadamente de algo para ler; e segundo e muito mais importante, eles querem saber o que o mundo exterior está pensando (PUTNAM, 1942, p. 56, tradução nossa).⁵⁰

⁵⁰ O texto em língua estrangeira é: The tradition of literary realism dies hard in Brazil, and there are valiant efforts to keep it alive, attempts even to create a new *Comédie human*. Translations, too, as in all fascist countries, have been something of a life-saver. From 1936 on, they have constantly increased in number. At first, the borrowings were chiefly from the world classics, the safest source; but by 1940 the translations of significant contemporary works had actually come to outnumber the native productions of importance. This may be taken as indicating two things: first, that the Brazilian people desperately need something to read; and second and far more important, they want to know what the outside world is thinking.

Enquanto Putnam conclui o artigo “Brazilian culture under Vargas” sublinhando a vontade que os brasileiros tinham de ler, não só o que é escrito dentro do país, assim como o que vem de outros lugares, o livro *Marvelous Journey: a survey of four centuries of Brazilian writing* inicia com uma constatação de que há uma falta de familiaridade dos americanos com a literatura brasileira. O livro, resultado de uma vasta pesquisa de Putnam sobre a literatura brasileira, foi publicado em 1948, divulgado nos jornais cariocas e alvo de muitos elogios:

É um livro sério, talvez o livro mais sério já escrito por um estrangeiro sobre a cultura brasileira. Não é apenas mais uma nova história literária, recheada de nomes e informações, mas uma reavaliação global e fundamentada dos nossos valores espirituais. Escrevendo este livro Mr. Putnam, que já traduziu para o inglês *Os Sertões* de Euclides da Cunha, *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, e *Terras do sem fim* de Jorge Amado, não estava propriamente pensando nos mazombos do Brasil. Creio antes que estaria pensando nos mazombos americanos, que ao revés do que ocorre com os nossos, resistem no seu isolacionismo, a aceitar, compreender, amar e aplaudir culturas e civilizações diversas da sua (MOOG⁵¹, 1948, p. 1).

No prefácio, Samuel Putnam esclarece que *Marvelous journey* é um livro sobre literatura. Não se trata de um livro sobre livros ou mesmo sobre escritores, mas retrata a história de um povo que é contada nas páginas de poetas, romancistas e ensaístas. O crítico traça um percurso desde a chegada dos portugueses no Brasil até o Modernismo, pontuando os principais aspectos formadores da nossa literatura, e justifica a necessidade desse livro em solo norte-americano: a falta de familiaridade dos seus compatriotas com a literatura brasileira devido a um isolacionismo cultural (mencionado por Vianna Moog no *Correio da Manhã*), que teria como possíveis razões a barreira da língua, as diferenças raciais, culturais, religiosas e políticas. Para Putnam, conhecer a literatura produzida no Brasil (que ele ressalta ser mais antiga do que a norte-americana) é imprescindível para uma relação de amizade entre ambos os países:

Há um mundo novo e democrático a ser construído e, nessa tarefa, as Américas devem aproximar-se cada vez mais umas das outras. É com o objetivo de fazer o que eu acredito ser uma contribuição necessária para a amizade entre Brasil e América do Norte no plano cultural que o presente livro é empreendido (PUTNAM, 1948, p. 10, tradução nossa).⁵²

⁵¹ Vianna Moog: advogado, jornalista, romancista e ensaísta brasileiro. Foi membro da Academia Brasileira de Letras e representante do Brasil junto à Comissão de Assuntos Sociais das Nações Unidas, sendo nomeado em 1950. Autor de *Um rio imita o Reno* (1938), *Mensagem de uma geração* (1946), entre outros.

⁵² O texto em língua estrangeira é: There is a new and democratic world to be built, and in this task the Americas must draw ever closer to each other. It is with the object of making what I believe to be a needed contribution to Brazilian-North American friendship upon the cultural plane that the present book is undertaken.

O crítico frisa a importância das políticas de aproximação entre os países durante a Segunda Guerra, dando créditos ao empenho de Nelson Rockefeller no comando da CIAA (Agência do Coordenador de Assuntos Interamericanos) e aos especialistas e editores cujos esforços e paciência foram recompensados. Entretanto, Putnam via, em 1948, que o interesse norte-americano na literatura brasileira ainda era esporádico e lento. Como exemplificação, cita que até aquele momento, o número de traduções para a língua inglesa só chegava a uma dúzia de romances, dos quais oito foram traduzidos a partir de 1943. Darlene Sadlier ressalta a preocupação de Putnam com o futuro da leitura e tradução da literatura brasileira nos Estados Unidos:

Dois anos antes de seu falecimento, Putnam publicou *Marvelous journey: a survey of four centuries of Brazilian writing*, até hoje uma das mais informativas histórias da literatura brasileira em inglês. Nesse livro, Putnam articula uma preocupação sobre o futuro das relações culturais interamericanas e da mudança do foco político norte-americano para a Europa. Uma das perguntas que propõe aos leitores é se Graciliano e outros autores brasileiros continuariam a ser lidos e traduzidos nos EUA (SADLIER, 2012b, p. 38).

Nas suas palavras iniciais, Putnam comenta sobre o período em que esteve no Brasil e como essa experiência também lhe permitiu compreender melhor não somente a literatura brasileira, mas a do seu próprio país. Para o crítico, os resultados dessa visita foram gratificantes, e muito do que vivenciou em solo brasileiro incluiu em *Marvelous journey*.

A metodologia descrita por Putnam na composição do livro é a de tratar das tendências que abrangeram a história da literatura brasileira, não se atendo a detalhes ou a autores individualmente, excetuando-se alguns casos, como o de Machado de Assis. Tal escolha é apoiada no problema levantado por Érico Veríssimo, em *Brazilian literature: an outline*, de que nas relações entre ambas as culturas e literaturas, leitores e ouvintes adormecem ao se deparar com nomes que soam de forma estranha e títulos que são impronunciáveis e sem sentido para quem lê, dos quais dificilmente se lembrarão:

Nomes e títulos, no entanto, não são o mais importante em um trabalho desse tipo, pretendido não como um manual acadêmico exaustivo e seco como poeira, mas como um convite para uma viagem prazerosa. Aqui, a visão ampla e significativa exprime mais do que o detalhamento close-up, e, via de regra, as correntes e tendências gerais são enfatizadas, em vez de escritores individuais – haverá, é claro, exceções, como no caso de Machado de Assis (PUTNAM, 1948, p. 12, tradução nossa).⁵³

⁵³ O texto em língua estrangeira é: Names and titles, however, are not the most important thing in a work of this sort, intended not as an exhaustive and dry-as-dust academic manual, but as an invitation to a pleasure voyage.

No amplo conteúdo contido no livro de Putnam, nossa análise se concentra nas menções a Graciliano Ramos diretamente, ou nas que abordam o período no qual o autor publicou suas obras.

O regionalismo e suas manifestações na literatura brasileira é um tema caro a Putnam. No capítulo “Priests, Planters, Travelers and the birth of a literature”, o crítico discute o papel que os fazendeiros tiveram no estabelecimento da cultura no Brasil desde o início. O acesso à cultura sempre esteve limitado a um grupo que era mais afortunado, enquanto que a maior parte da população era iletrada. Para Putnam, o fato curioso é que a mesma elite que detinha o privilégio de usufruir da arte se interessava pela arte popular. Logo, era uma arte apropriada pela elite. O deslocamento da arte se dá na década de 1930, que marca o início de uma literatura que vem das massas, como mostra Putnam:

É predominantemente a cultura do povo que interessa ao intelectual brasileiro. [...] O que vemos, então, é uma cultura popular que foi tomada, apropriada por uma elite; e não é até o presente século, especialmente desde a década de 1930, que encontramos o início de uma literatura que vem das próprias massas, e ouvimos um crítico como Astrogildo Pereira exigindo um retorno da arte ao povo (PUTNAM, 1948, p. 46, tradução nossa).⁵⁴

Antonio Candido, em *Iniciação à literatura brasileira*, também demarca esse interesse da elite em um regionalismo que visava abordar o homem do campo, mas de maneira caricatural, entre os anos de 1890 e 1920:

O regionalismo a que aludo entrou em voga nos anos de 1890 através do conto e teve até o decênio de 1920 um momento de êxito avassalador, que no fundo afinava com a literatura mundana. Como esta, era superficial e meio leviano, pois se baseava no interesse elitista pelo homem do campo, visto à maneira de um objeto pitoresco e caricatural, podendo nos cultores menores chegar a uma vulgaridade folclórica ao mesmo tempo tola e degradante. [...] O regionalismo teve aspectos positivos, como destacar as culturas locais, com seus costumes e linguagem. Mas teve aspectos negativos, quando viu no homem do campo um modelo caricatural que o homem da cidade se felicitava por haver superado (CANDIDO, 2010, p. 83).

Here, the broad and significant vista means more than does the close-up detail, and general streams and tendencies are as a rule to be stressed rather than individual writers – there will, of course, be exceptions, as in the case of Machado de Assis.

⁵⁴ O texto em língua estrangeira é: It is predominantly the culture of the people that interests the Brazilian intellectual. [...] What we see then is a popular culture that has been taken over, appropriated, by an elite; and it is not until the present century, especially since the 1930's, that we find the beginnings of a literature that comes from the masses themselves, and hear a critic like Astrogildo Pereira demanding a return of art to the people.

Putnam destaca que a década de 1930 assistiu um novo regionalismo despontar no Nordeste, principalmente por meio dos trabalhos de Gilberto Freyre e nos romances de José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos. Segundo o crítico de Illinois, a literatura produzida anteriormente, ainda com resquícios da era colonial, atendia às demandas da classe aristocrática que fazia parte do Brasil, principalmente nos engenhos do Nordeste, mais precisamente na Bahia e Pernambuco, e em São Paulo, nas fazendas de café:

Durante a última década, um novo regionalismo surgiu do nordeste, expressão que se dá em *Interpretação do Brasil*, e outras obras de Gilberto Freyre, e nas novelas de José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos. [...] Aqui também pode ser descoberta a diferença essencial entre literatura da Bahia colonial e o que os escritores do nordeste nos trazem hoje (PUTNAM, 1948, p. 47-49, tradução nossa).⁵⁵

Semelhantemente, Candido destaca essa nova postura do regionalismo – que não era mais pitoresco, contudo fazia parte de uma tendência renovadora:

Foi até certo ponto uma retomada do regionalismo, mas sem pitoresco e com perspectiva diferente, pois o homem pobre do campo e o da cidade apareciam não como objeto, mas, finalmente, como sujeito, na plenitude da sua humanidade. Isso, devido a uma consciência crítica que torna a maioria desses autores verdadeiros radicais por meio da literatura (CANDIDO, 2010, p. 106).

O diferencial da tríade dos romancistas nordestinos que Putnam cita está na forma como tratam das questões envolvidas na sua região, em oposição à literatura colonial: José Lins do Rego descreve uma sociedade aristocrática-patriarcal se desintegrando, o conflito do novo com o velho de uma civilização que cresceu ao redor de uma casa senhorial de plantação, e que deve lidar com a urbanização e industrialização do século XX; Jorge Amado representa a revolta das massas; e Graciliano Ramos retrata a angústia e as lutas internas da classe média intelectual a qual se sente preso.

Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi afirma que, na década de 1930, a prosa de ficção foi encaminhada para um “realismo bruto”, isto é, que analisa e protesta, que diverge do realismo científico do século XIX. Assim como Putnam, Bosi distingue os nomes de José Lins, Jorge Amado, Graciliano Ramos, acrescentando o de Érico

⁵⁵ O texto em língua estrangeira é: During the last decade a new regionalism has come out of the northeast, one that is given expression in *Region and Tradition, Brazil: an interpretation*, and other works by Gilberto Freyre and in the novels of José Lins do Rego, Jorge Amado, and Graciliano Ramos. [...] Here too may be discovered the essential difference between literature of colonial Bahia and what the writers of the northeast are bringing us today.

Veríssimo, expõem como esses autores priorizaram em suas obras uma visão mais crítica das relações sociais:

A prosa de ficção encaminhada para o “realismo bruto” de Jorge Amado, de José Lins do Rego, de Érico Veríssimo e, em parte, de Graciliano Ramos, beneficiou-se amplamente da descida à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado. [...]

Mas, sendo o *realismo absoluto* antes um modelo ingênuo e um limite da velha concepção mimética da arte que uma norma efetiva da criação literária, também esse romance novo precisou passar pelo crivo de interpretações da vida e da História para conseguir dar um sentido aos seus enredos e às suas personagens. Assim, ao realismo “científico” e “impessoal” do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma *visão crítica das relações sociais*. Esta poderá apresentar-se menos áspera e mais acomodada às tradições do meio em José Américo de Almeida, em Érico Veríssimo e em certo José Lins do Rego, mas daria à obra de Graciliano Ramos a grandeza severa de um testemunho e de um julgamento (BOSI, 2006, p. 385-389 – grifo do autor).

Nos jornais cariocas, também encontramos referências ao grupo de autores que se destacaram na década de 1930 no que tange ao regionalismo. No *Diário de Notícias*, em 1954, Maurílio Bruno destaca o mesmo trio de autores citados por Putnam, afirmando que eles conseguiam unir a personalidade das personagens ao meio em que vivem, fugindo de um artificialismo que dá lugar a um realismo social:

Encontrará nos chamados romances regionais de Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego exemplos admiráveis de poder criador transmitido aos caracteres fortes dos personagens, produtos de uma natureza a que eles correspondem, de uma paisagem que inspira os atos da vida de cada um e ação coletiva. O artificialismo atinge o romance urbano de nossos dias justamente por faltar aos personagens essa interdependência com o meio, [...] para serem sentidos com a amplitude do realismo social e não dentro dos limites superados de teses dos romances naturalistas (BRUNO, 1954, p. 4).

No capítulo “The rise of regionalism”, de *Marvelous journey*, Putnam afirma que o regionalismo tende a assumir formas diferentes em cada país que se desenvolve. No Brasil, os romances regionais se formaram com uma tendência social – mesmo antes da década de 1930, quando, a partir de então, o realismo se imbuíu de um caráter mais crítico:

Mais do que outras escolas literárias, se pode ser chamado de escola, o regionalismo tende a assumir uma forma diferente e servir a um fim diferente em cada país onde se desenvolve. [...] Aqui os costumes antigos permanecem, e há assunto em abundância para o romancista regional. [...] O romance regional brasileiro da mesma forma tem sido de tendência social (PUTNAM, 1948, p. 153-155, tradução nossa).⁵⁶

⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: More than other literary schools, if school it may be called, regionalism tends to take on a different form and serve a different end in each country where it develops. [...] Here old customs

O contexto histórico não é depreciado por Putnam nos seus escritos, como pudemos observar no artigo previamente discutido e em *Marvelous journey*. No livro, ao contar o itinerário que a literatura brasileira construiu ao longo de quatro séculos, Samuel Putnam sempre se remete à história política, social e econômica que serviu de cenário aos acontecimentos. No capítulo “From the old century to the new”, Putnam destaca como os anos de 1940 são vistos por muitos como uma época terrível para se viver, devido à agonia da destruição devastadora que era preciso combater, de um mundo que estava em um processo de morte e nascimento, contornado pela Segunda Guerra Mundial. Nesse mesmo capítulo, mais uma vez, o crítico assinala as consequências da era Vargas na vida intelectual brasileira. O crítico norte-americano afirma que a conjuntura histórica mundial e a nacional engendraram na literatura brasileira um olhar mais universal, diferente do que foi produzido antes:

De 1930 a 1945, é o regime de Vargas que, quer seja assim ou não, deve formar o pano de fundo da cena literária. [...]

Os problemas brasileiros não estavam mais limitados ao Brasil, mas faziam parte de um padrão mundial mais amplo em uma década que testemunhou a ascensão de Hitler, a guerra civil na Espanha, o pacto de Munique e, finalmente, a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Como resultado, todas as formas de produção literária, o romance, a poesia, a crítica e o ensaio, embora permaneçam tipicamente e frequentemente intensamente brasileiros, são marcados por um cosmopolitismo, ou talvez seja mais preciso dizer uma universalidade de perspectiva não vista antes (PUTNAM, 1948, p. 214-215, tradução nossa).⁵⁷

Nessa conjuntura, o romance demonstrou o maior avanço e, para Putnam, Machado de Assis não era a única figura literária que o Brasil possuía digna de estatura internacional. Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego (além de Érico Veríssimo, Rachel de Queiroz, entre outros) alcançaram um lugar proeminente, merecendo atenção por parte da Europa e da América do Norte. Como em “Brazilian culture under Vargas”, Putnam acentua a influência que Graciliano teve de Joyce no monólogo interior, e mais uma vez lamenta que poucos romances desses novelistas estejam traduzidos para o inglês.

linger on, and there is subject matter in plenty for the regional novelist. [...] The Brazilian regional novel likewise has been social in tendency.

⁵⁷ O texto em língua estrangeira é: From 1930 to 1945 it is the Vargas regime that, whether one would have it so or not, must form the backdrop to the literary scene. [...]

Brazilian problems were no longer limited to Brazil but were part of a larger world pattern in a decade that was to witness the rise of Hitler, the civil war in Spain, the Munich pact, and finally the outbreak of World War II. As a result all the forms of literary production, the novel, poetry, criticism, the essay, while remaining typically and often intensely Brazilian in character, are marked by a cosmopolitanism, or it might be more accurate to say a universality of outlook that was not there before.

Putnam encerra o seu livro e a descrição da jornada maravilhosa que a literatura brasileira percorreu enaltecendo a crítica brasileira, como fizera em *Adeus ao Brasil*. Para o ensaísta, a despeito do que Ronald de Carvalho diz sobre a ausência de crítica no Brasil, a realidade não é essa. Demonstrando profundo respeito e conhecimento dos nossos críticos, Putnam cita nomes de extrema relevância para a constituição da crítica literária brasileira, alguns dos quais constam nas críticas encontradas nos jornais que analisamos, como Álvaro Lins, Lucia Miguel Pereira e Antonio Candido:

Alceu Amoroso de Lima (que também escreve sob o pseudônimo de Tristão de Ataíde), Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Lucia Miguel Pereira, Agripino Grieco, Vianna Moog, Andrade Muricy e, entre os mais jovens, Antonio Candido e Wilson Martins levantaram seu chamado para uma nova dignidade. [...] Álvaro Lins [...] é o autor de uma série *Jornal de crítica*, da qual vários volumes foram publicados até hoje. [...]

Lucia Miguel Pereira, biógrafa de Machado de Assis, é ativa na preservação do vínculo cultural luso-brasileiro, e Lins do Rego parece estar se voltando cada vez mais do romance para o ensaio crítico (PUTNAM, 1948, p. 218-219, tradução nossa).⁵⁸

As últimas palavras de Putnam em *Marvelous journey*, de 1948, referem-se ao Brasil como uma terra do futuro, com escritores que estão prontos para falar na sua completude, acentuando a sua maturidade. Cinquenta e oito anos mais tarde, no epílogo “País do futuro”, do livro *Brasil imaginado*, Darlene Sadlier defende que a ideia de brasilidade continuará a se desenvolver, para além das divisões nacionais. Nesse diálogo estabelecido entre a crítica brasileira e a norte-americana, entre as apreciações do início do século passado e do século presente, fica evidente a tarefa da hermenêutica literária, proposta por Hans Robert Jauss – a de elucidar o processo atual da literatura e reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é recebido: “A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção” (JAUSS, 1979, p. 46).

É incontestável a importância que Samuel Putnam teve para a propagação da literatura brasileira nos Estados Unidos. Seu estudo denso e pioneiro influenciou e continua influenciando a crítica norte-americana a respeito da riqueza da nossa literatura. Sua dedicação à literatura brasileira mostra um crítico que buscou conhecer a fundo não apenas os

⁵⁸ Alceu Amoroso de Lima (who also writes under the pen name of Tristão de Ataíde), Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Lucia Miguel Pereira, Agrippino Grieco, Vianna Moog, Andrade Muricy, and among the younger men Antonio Candido and Wilson Martins have raised their calling to a new dignity. [...] Álvaro Lins [...] is the author of a continuing *Journal of criticism* of which several volumes have been published to date. [...] Lucia Miguel Pereira, biographer of Machado de Assis, is active in preserving the Luso-Brazilian cultural bond, and Lins do Rego appears to be turning more and more from the novel to the critical essay

autores e as obras, mas a nação, o povo e a formação histórica que eram a base da produção literária. Dois anos após a publicação de *Marvelous journey*, Putnam falece, mas seu legado permanece sendo estudado e admirado.

5.2 A geração brasileira de 1930: a sistematização de Ralph Dimmick

Ralph Edward Dimmick nasceu em Ohio, em 1916, e faleceu em 2015, aos 99 anos de idade. Graduou-se pela Pennsylvania State College em 1938 e concluiu seu doutorado na Universidade de Harvard, em 1941. Dimmick viveu três anos no Brasil, onde ensinava inglês, e, ao retornar aos EUA, passou a ensinar línguas românicas e literatura em Harvard. Em 1952, o crítico de Ohio começou a trabalhar na Secretaria Geral da Organização dos Estados Americanos em Washington, como assistente do diretor do Departamento de Assuntos Culturais e, posteriormente, do secretário geral, atuando em conferências por quatro décadas. Dimmick também era tradutor, principalmente no campo da arte latino-americana, e foi o responsável pela tradução de *Vidas secas* (*Barren lives*) nos Estados Unidos, em 1965.

No artigo “Lendo Graciliano nos Estados Unidos”, Darlene Sadlier afirma que enquanto Samuel Putnam chamou a atenção da crítica norte-americana para o nome de Graciliano, Ralph Dimmick formulou uma estrutura mais teórica para a contextualização da obra do autor, que encontramos em “The Brazilian literary generation of 1930”. Sobre o estudo, Sadlier assinala que “publicado em 1951, foi lido largamente por especialistas acadêmicos e acatado como um meio de classificar a escola “regionalista” descrita por Putnam” (SADLIER, 2012b, p. 38). Neste capítulo, verificaremos os pressupostos que nortearam a sistematização da geração de 1930 por Dimmick, observando como o autor considerava Graciliano Ramos um nome proeminente entre os seus contemporâneos. Paralelamente, faremos uma leitura da introdução que o crítico incluiu na tradução de *Vidas secas*, da University of Texas Press.

Ralph Dimmick começa o artigo publicado na Revista *Hispania*, “The Brazilian literary generation of 1930”, problematizando o fato de que não obstante a tendência da época fosse escrever a história literária por gerações, ao invés de períodos ou escolas, ninguém ainda havia estudado a literatura brasileira daquela forma. O crítico decide chamar os escritores desse momento de “the Generation of 1930”, tendo em vista as características em comum que apresentavam. Para Dimmick, esses autores apareceram quase ao mesmo tempo, entre os anos

de 1930-1935, e se firmaram desde então como os maiores representantes do período. O crítico considera como figuras de maior magnitude literária Jorge Amado, Marques Rebelo, José Lins do Rego, Gilberto Freire, Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiróz, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Lúcio Cardoso, Dionélio Machado, Viana Moog e Amando Fontes.

Os jornais do Rio de Janeiro, já na década de 1930, mostravam a diferenciação desse grupo de escritores no panorama intelectual brasileiro, e afirmavam que a posteridade iria reconhecê-los como parte de um período de grandeza da arte no Brasil, como se observa no artigo “O romance na literatura brasileira”, do *Diário de Notícias*:

O Brasil atravessa hoje, inegavelmente, uma fase trepidante de grande brilho intelectual e de intensa agitação literária. Trabalha e produz, nos vários setores da cidade cultural, uma plêiade que há de assinalar, mais tarde, no consenso insuspeito da posteridade, um dos períodos de maior grandeza da nossa evolução espiritual. A gente olha o cenário e, ainda uma vez, divisa os romancistas entre os escritores contemporâneos mais destacados: Paulo Setubal, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Gastão Cruls, Jorge Amado, Jorge de Lima, Armando Fontes, Graciliano Ramos, Carolina Nabuco, Chermont de Brito. O romance sempre na ponta. Os romancistas, sempre, em uma evidente saliência (MONIZ, 1936, p. 4).

Diferentemente de Putnam, que destaca no meio desse grupo Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, Dimmick enumera mais nomes, haja vista o seu objetivo de sistematizar o estabelecimento de uma geração literária. Com base em um enfoque geracional, o crítico se apoiou no ensaio “Die literarischen Generationen”, do teórico alemão Julius Petersen, para estruturar sua formulação a partir de seis requisitos para a classificação geracional.

A primeira condição apresentada é a contemporaneidade dos membros do grupo. Dimmick sinaliza os anos de nascimento dos escritores, e, não obstante Graciliano fosse o mais velho (nascido em 1892) e Lucio Cardoso o mais jovem (de 1913), a disparidade pode ser diminuída pelo indicativo de que mais da metade dos escritores nasceu entre 1900-1910 e de que, em 1930, a média de idade era de 25 anos. Outro fator relevante é que mesmo com idades diferentes – alguns com evolução mais lenta, outros mais precoces – todos atingiram a maturidade literária nos anos de 1930-1936.

O segundo ponto é a semelhança na educação. Dimmick evidencia que embora a educação no Brasil seja uma questão problemática (o crítico relembra que as universidades foram criadas nos últimos 15 anos – lembremos que o artigo é de 1951), todos os escritores desta geração foram autodidatas. Neste requisito, Dimmick avulta Graciliano entre os demais, pois, sendo o que menos teve acesso a uma educação formal, a sua forma literária era a mais

aclamada pelos críticos: “Curiosamente, é Graciliano Ramos, precisamente o autor com menos educação formal, cuja literatura é geralmente mais admirada pelos críticos atuais” (DIMMICK, 1951, p. 182).⁵⁹ Na introdução a *Barren lives*, o crítico norte-americano descreve como a educação de Graciliano foi forjada pelas leituras de romances e autores clássicos, e não pela educação tradicional no âmbito escolar:

O pai de Graciliano o chamou para buscar um livro e ler. [...] As aulas do pai duraram apenas três noites, mas o interesse do menino pelos livros, uma vez despertado, o acompanhou até o fim de sua vida.

Esse interesse foi de primordial importância para o seu desenvolvimento educacional. Na idade de doze anos ele foi enviado para a escola secundária na capital do estado, Maceió, mas ele nunca completou o curso, e a cultura que ele adquiriu resultou quase inteiramente de suas próprias leituras independentes (DIMMICK, 1999, p. 10, tradução nossa).⁶⁰

No que se refere às influências literárias, da mesma forma que Putnam e os críticos brasileiros, o tradutor de *Vidas secas* destaca Eça de Queirós e os escritores russos, Dostoiévski e Gorki:

Não é surpresa saber que o gosto do leitor adolescente correu para os romances de Zola e seu contemporâneo português Eça de Queirós, então no apogeu de sua fama, e o apelo oferecido por Balzac é compreensível. É surpresa, no entanto, descobrir que as traduções de Dostoiévski e Gorki haviam chegado ao sertão do Brasil na primeira década de nosso século e que eram avidamente devoradas pelo jovem Graciliano (DIMMICK, 1999, p. 11, tradução nossa).⁶¹

O terceiro quesito para atestar a classificação da geração é o contato pessoal entre os seus membros. Dimmick mostra que praticamente todas as partes do país estão representadas nos autores que constituem a geração de 1930: Rachel de Queirós, do Ceará, Graciliano Ramos, de Alagoas, Carlos Drummond, de Minas Gerais, Marques Rebelo, do Rio de Janeiro, Érico Veríssimo, do Rio Grande do Sul, entre outros. Em 1937, o *Diário de Notícias* também

⁵⁹ O texto em língua estrangeira é: Curiously enough, it is Graciliano Ramos, precisely the author of least formal education, whose literary for is most generally admired by present-day critics.

⁶⁰ O texto em língua estrangeira é: Graciliano’s father called him to fetch a book and read. [...] The father’s tutoring lasted only three nights, but the boy’s interest in books, once aroused, was to accompany him to the end of his life.

This interest was of prime importance for his educational development. While at the age of twelve he was sent to secondary school in the state capital, Maceió, he never completed the course, and such culture as he acquired resulted almost entirely from his own independent readings.

⁶¹ O texto em língua estrangeira é: One is not surprised to learn that the adolescent reader’s taste ran to the novels of Zola and his Portuguese contemporary Eça de Queirós, then at the apogee of their fame, and the appeal offered by Balzac is understandable. One is surprised, however, to discover that translations of Dostoevski and Gorki had made their way to the backlands of Brazil in the first decade of our century, and that they were avidly devoured by the young Graciliano.

menciona essa formação diversificada dos escritores da década de 1930, relativizando a questão de diferenciação que alguns críticos levantavam entre a literatura do Norte e a do Sul:

Norte e Sul... Há críticos, no Rio, muito preocupados com esse grave problema. A verdade, porém, é que esse problema é como a batalha de Itararé: não houve... Em todo caso, uma coisa não se pode negar: existem boas equipes de escritores no Norte e no Sul. Gente do Norte: Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Josué de Castro, Peregrino Junior, Luiz da Câmara Cascudo, Jorge Amado, Ascenso Ferreira, Manoel Bandeira, Amando Fontes, Ranulpho Prata, Lauro Palhano. Turma do Sul: Érico Veríssimo, Rodrigo M. F. Andrade, [...] Mário de Andrade, Sérgio B. de Hollanda, Augusto Meyer, Raul Bopp, Vinicius de Moraes, Lucio Cardoso, Carlos Drummond de Andrade, Lucia Miguel Pereira, João Alphonsus, Marques Rebello, Dionellio Machado. Agora, ao lado destes, é preciso destacar o “team” mineiro: Eduardo Frieiro, Cyro dos Anjos, Cornelio Penna [...] (LETRAS..., 1937, p. 1).

Como Putnam em *Adeus ao Brasil*, Dimmick também ressalta que, diferentemente dos Estados Unidos, onde autores que são contemporâneos podem passar a vida toda sem nunca se encontrar, a sociedade literária brasileira é um círculo no qual quase todos se conhecem e se encontram, favorecendo o despertar do meio intelectual, principalmente no centro da vida cultural da época – o Rio de Janeiro:

Há a forte atração do único grande centro da vida cultural, a cidade do Rio. Aqui, desde o estabelecimento do Império, todas as forças intelectuais do país se reuniram; aqui praticamente todo escritor brasileiro de nota passou longos períodos de tempo; aqui muitos – provavelmente a maioria – estabeleceram residência permanente. Aqui também todos os escritores da Geração de 1930 viveram em um momento ou outro em contato constante, colaborando em revisões, reunindo-se em livrarias, cafés e jornais (DIMMICK, 1951, p. 182, tradução nossa).⁶²

A quarta especificação para a constituição da geração é chamada de “evento geracional”, isto é, algum acontecimento que envolva todos do grupo e deixe uma marca sobre eles. Nesse sentido, Dimmick destaca a Revolução de outubro de 1930, que depôs Washington Luís e colocou Getúlio Vargas no poder, gerando um profundo descontentamento nacional que pode ser visto na literatura de 1930. Assim como Putnam, que escreveu um artigo sobre a influência da era Vargas na vida intelectual brasileira, Ralph Dimmick não ignora que tais acontecimentos históricos e políticos afetem a composição literária dessa

⁶² O texto em língua estrangeira é: There is the strong attraction of the one great center of cultural life, the city of Rio. Here, since the establishment of the Empire, all the intellectual forces of the country have gathered; here practically every Brazilian writer of note has spent long periods of time; here many – probably the majority – have established permanent residence. Here too all the writers of the Generation of 1930 have lived at one time or another in fairly constant contact, collaborating in reviews, meeting in the book-stores, cafés, and newspaper offices.

geração e, por isso, traz à tona a conjuntura histórica para corroborar mais um aspecto que une os membros desse período literário:

Os brasileiros esperavam uma nova era de maior oportunidade democrática e de governo menos autocrático: como eles estavam enganados é muito conhecido para exigir comentários. [...]

Já em 1902, data da publicação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, protesto notável havia sido feito na literatura na condição depressiva das classes mais baixas. Isso foi repetido na década de 20 por José Américo de Almeida e outros, e o protesto social seria uma das notas dominantes na literatura da nova geração (DIMMICK, 1951, p. 183, tradução nossa).⁶³

O quinto requisito está intrinsecamente ligado ao quarto: o grupo deve ter um senso de liderança, de dar ao país um novo rumo, tendo entre seus membros um espírito guia. Para Dimmick, dentro da geração de 1930, seria muito difícil destacar alguém como líder, ao qual os demais deveriam seguir. Entretanto, o crítico distingue o nome de Gilberto Freyre como um pensador, um sociólogo, cuja obra tinha como objetivo primário não o entretenimento, mas a reflexão sobre a nação.

O desejo de mudar os rumos do país, para o crítico norte-americano, está presente na geração de 1930 como um todo. O senso de liderança está no protesto social e os romances da época mostram essa vontade inerente aos escritores, que procuravam estimular nos leitores o anelo por um Brasil melhor – não fazendo da literatura propaganda política, porém mostrando a realidade em que a maioria dos brasileiros viviam:

Via de regra, os escritores não expressaram suas reclamações por meio de ataques diretos sob condições ou por propaganda aberta de mudança [...] dificilmente há uma obra de qualquer autor da geração que não estimule o desejo do leitor de ver um Brasil melhor. Apenas mostrando a condição deprimente sob a qual a vasta maioria dos brasileiros vive, a falta de bom senso, o egoísmo e a falta de responsabilidade social que caracterizam em grande medida os poucos privilegiados, essas obras clamam por reformas mais ruidosamente do que um artigo de jornal ou uma propaganda de caixa de sabão poderiam fazer (DIMMICK, 1951, p. 184, tradução nossa).⁶⁴

⁶³ O texto em língua estrangeira é: The Brazilians looked forward to a new era of larger democratic opportunity and of less autocratic rule: how mistaken they were is too well known to require comment. [...] As early as 1902, the date of publication of da Cunha's *Os Sertões*, distinguished protest had been made in literature at the depressed condition of the lower classes. This was repeated in the 20's by José Américo de Almeida and others, and social protest was to be one of the dominant notes in the literature of the new generation.

⁶⁴ O texto em língua estrangeira é: As a rule the writers have not voiced their complaints by direct attacks upon conditions or by open propaganda for change [...] there is scarcely a work by any author of the generation which does not stir the reader's desire to see a better Brazil. Merely by showing the depressing condition under which the vast majority of Brazilians live, the fatuousness, the egotism, and the lack of social responsibility which characterize to so large a degree the privileged few, these works cry out for reform more loudly than a newspaper article or a soap-box speech ever could.

Esse contexto de protesto e revolta social foi concebido por alguns críticos brasileiros como a manifestação de uma literatura empenhada, engajada. Como já discutido previamente, a literatura engajada não é o mesmo que literatura panfletária, pois muitos escritores (como Graciliano Ramos) manifestaram-se duramente contra esse tipo de escrita. Para Bosi, a história dos anos 1930-1940, no Brasil e no mundo, é que viabilizou esse tipo de literatura:

O Modernismo e, num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos [...] Socialismo, freudismo, catolicismo existencial: eis as chaves que serviram para a decifração do homem em sociedade e sustentariam ideologicamente o romance empenhado desses anos fecundos para a prosa narrativa (BOSI, 2006, p. 389).

A censura do Estado Novo tentou impedir (através da implementação do DIP) que os intelectuais brasileiros protestassem em suas obras – como consequência, Dimmick assinala o exílio de Jorge Amado na Argentina, de Vianna Moog na Amazônia e a prisão de Graciliano Ramos. Em 1945, Ralph Dimmick foi testemunha ocular dos protestos que os escritores faziam. Estando no Brasil, participou do Congresso dos Escritores Brasileiros, em janeiro daquele ano – o primeiro protesto organizado de um grupo contra o regime Vargas. Dimmick acredita que tal atitude incomodou de fato o governo, pois ele próprio teve cartas sobre o congresso, que enviaria para casa, censuradas, mesmo evitando comentários de conotação política. Como se observa, tanto Samuel Putnam quanto Ralph Dimmick estudaram não apenas um movimento literário de grande amplitude no Brasil, mas testemunharam a história que emoldurou o surgimento e desenvolvimento dessa geração.

A sexta e última especificação da teoria de Petersen utilizada por Dimmick é a de que os membros do grupo devem falar (ou escrever) uma língua comum. O crítico norte-americano cita o desejo que se iniciou com o movimento modernista, de aproximar a literatura da língua falada pelos brasileiros. A geração de 1930 continuou com esse projeto estético linguístico mais acentuadamente na prosa (já que na geração de 1920 havia mais poetas). A fim de exemplificar a mudança instaurada na literatura brasileira, Dimmick afirma que a leitura de Machado de Assis ou a de Aluísio Azevedo em contraponto com a de José Lins do Rego ou Érico Veríssimo coloca em evidência tal diferença.

Por fim, Dimmick inclui um sétimo requisito aos seis propostos pelo teórico alemão: uma geração deve possuir ancestrais comuns, pois nenhum grupo rompe totalmente com o

passado. Como já mencionado no artigo, antes dos autores de 1930 outros já problematizavam a questão social em suas obras, como José Américo Almeida, Euclides da Cunha, e outros mais. A geração de 1930 é marcada principalmente pela presença do regionalismo, que não era novidade naquela época, pois, como Dimmick lembra, Franklin Távora e Visconde de Taunay já haviam produzido obras sobre o sertanismo no século XIX.

Ao mencionar diversos autores que tratam do tema do sertão na geração de 1930 (entre eles, Graciliano, ao retratar Pernambuco e Alagoas), Dimmick pontua algo que já havia sido levantado por Putnam em *Marvelous journey* e Candido em *Introdução à literatura brasileira*: o sertão retratado por esses autores não era apenas uma descrição pitoresca e caricata. Para eles, o regionalismo era a vida e sangue dos seus trabalhos.

Em complemento ao artigo “The Brazilian literary generation of 1930”, a introdução contida na tradução de *Vidas secas* para o inglês, em 1965 (já citada), traz uma análise mais pormenorizada da trajetória literária de Graciliano Ramos, pontuando aspectos relevantes de seus romances e de suas autobiografias. Ainda que esta introdução tenha sido publicada na década de 1960, fora do nosso recorte de análise, cremos ser que extrema valia a inserção dela neste capítulo, pois a tradução de *Vidas secas* por Ralph Dimmick só vem a acrescentar valor à propagação da obra de Graciliano Ramos por esse crítico.

Ralph Dimmick apresenta ao leitor de *Barren lives* quem é Graciliano Ramos, quais os romances que escreveu e quais as principais características desse autor do Nordeste do Brasil. A maior parte do conteúdo da introdução do norte-americano se relaciona com as críticas já destacadas dos jornais e dos estudos acadêmicos sobre os quais nos debruçamos na primeira parte dessa pesquisa.

Ao detalhar o percurso do autor de *Insônia*, Dimmick mostra a progressão da sua escrita literária. Em *Caetés*, o crítico assinala a influência de Eça de Queirós e do pós-naturalismo, com abundância de detalhes e diálogo, como em *A Ilustre casa de Ramires*, paralelo também apontado por Candido, em *Ficção e Confissão*:

Fica claramente dentro da corrente do pós-naturalismo, demonstrando grande preocupação com o estabelecimento do meio em todos os seus detalhes, estendendo-se em eventos da natureza mais comum, apresentando uma fatia da vida na pequena cidade do nordeste brasileiro. A principal influência a ser notada é a de Eça de Queirós, cujo uso de um dispositivo semelhante em *A Ilustre Casa de Ramires* pode ter inspirado Ramos a atribuir a escrita de um romance histórico como um passatempo para seu protagonista-narrador, João Valério (DIMMICK, 1999, p. 15, tradução nossa).⁶⁵

⁶⁵ O texto em língua estrangeira é: It falls clearly within the current of post-Naturalism, showing great concern with the establishment of a milieu in all its details, dwelling on events of the most ordinary nature, presenting a slice of life in small-town northeastern Brazil. The chief influence to be noted is that of Eça de Queirós, whose

Apesar da influência eciana, Dimmick, baseado na crítica de Antonio Candido, argumenta que Graciliano, em toda a sua obra, sempre pareceu estar mais preocupado com o indivíduo do que em contar uma história: “Em *Caetés*, como em seus romances posteriores, Ramos se preocupa muito menos em contar uma história do que em estudar um indivíduo em uma situação particular” (DIMMICK, 1999, p. 16-17).⁶⁶

Um aspecto presente na obra de Graciliano Ramos, bastante enfatizado pelos críticos e que Dimmick marca no decorrer da sua introdução, é o amadurecimento do estilo do autor. Se em *Caetés* há fartura de diálogos e detalhes, a partir de *São Bernardo* é perceptível a condensação da escrita em exprimir apenas o essencial, para atingir o máximo efeito por meio de mínimos recursos:

Embora não apenas essa abordagem do romance, mas também várias outras características de Ramos – a economia e a precisão de seu vocabulário, a brevidade de seus períodos, sua visão desiludida da vida, seu humor irônico – sejam encontradas em *Caetés*, que livro de modo algum prepara o leitor para os romances que se seguiram, todos os quais mostram um domínio de estilo e técnica que atribuem Graciliano Ramos um lugar à parte em letras brasileiras (DIMMICK, 1999, p. 17, tradução nossa).⁶⁷

Dimmick também destaca que Graciliano sempre objetivou a precisão vocabular e a aproximação com a língua falada pelos brasileiros, sem, contudo, ceder a erros sintáticos, pressuposto que o próprio autor defendia em suas cartas e artigos:

Estilisticamente, *São Bernardo* é um tour de force. As frases curtas e abruptas, com seu vocabulário enérgico, são completamente expressivas da personalidade do narrador. A escrita tem a facilidade e a naturalidade da fala popular, sem recurso ao dialeto, frouxidão de construção, imprecisão na escolha de palavras, ou erro sintático (DIMMICK, 1999, p. 20, tradução nossa).⁶⁸

use of a similar device in his *A Ilustre Casa de Ramires* (*The Illustrious House of Ramires*) may have inspired Ramos to assign the writing of a historical novel as a pastime for his protagonist-narrator, João Valério.

⁶⁶ O texto em língua estrangeira é: “In *Caetés*, as in his later novels, Ramos is concerned much less with telling a story than with studying an individual in a particular situation”.

⁶⁷ O texto em língua estrangeira é: Although not only this approach to the novel but also a number of Ramos’ other characteristics – the sparseness and precision of his vocabulary, the brevity of his periods, his disillusioned view of life, his wry humor – are to be found in *Caetés*, that book by no means prepares the reader for the novels that were to follow, all of which show a mastery of style and technique that assign Graciliano Ramos a place apart in Brazilian letters.

⁶⁸ O texto em língua estrangeira é: Stylistically, *São Bernardo* is a tour de force. The short, abrupt sentences, with their energetic vocabulary, are thoroughly expressive of the personality of the narrator. The writing has the ease and naturalness of popular speech, without recourse to dialect, looseness of construction, imprecision in choice of words, or syntactical error.

Sobre *Angústia*, Dimmick fala do abandono quase total do diálogo para a utilização do monólogo interior e da comparação entre Graciliano e Dostoiévski, incluindo o epíteto “Brazilian Dostoiévski”, ou, como já referido, o “Dostoiévski dos Trópicos”, termo que Graciliano ironiza. É interessante observar que Dimmick, tal como Putnam em *Marvelous journey*, conhece e utiliza críticos brasileiros para respaldar seu texto. Ao se referir à *Angústia*, o crítico norte-americano alude a Antonio Candido, citando o que o professor da USP afirmou sobre o aspecto “gorduroso” da obra (com repetições desnecessárias), mas que ainda assim é considerada a melhor de Graciliano, conforme mencionado anteriormente no capítulo 2.3: “Antonio Candido, ao pagar a devida homenagem à *Angústia*, o considera ‘exagerado’. O trabalho ainda é, contudo, aquele considerado pela maioria dos críticos como o melhor de Ramos” (DIMMICK, 1999, p. 23, tradução nossa).⁶⁹

Álvaro Lins também é indicado no texto como um dos críticos mais distintos da literatura brasileira. Como também já levantado, Dimmick retoma o apreço que Lins tem por *Infância*, considerando este o seu melhor livro: “O ilustre crítico Álvaro Lins considera *Infância* como a obra mais bem escrita de todos os trabalhos de Ramos e, na verdade, é de grande distinção e charme. Possui plena autonomia literária” (DIMMICK, 1999, p. 28, tradução nossa).⁷⁰

O crítico, que trabalhou no Departamento de Assuntos Culturais em Washington, remete ao cotejo feito entre Machado de Assis e Graciliano Ramos. Para Dimmick, há no alagoano uma atitude fatalista mais profunda, enquanto que no fundador da Academia Brasileira de Letras um senso de desilusão aristocrata manifestada ironicamente na prosa.

Ralph Dimmick conclui sua introdução a *Barren lives* afirmando que Graciliano Ramos foi responsável pela elaboração dos trabalhos mais impressionantes da literatura brasileira moderna e que sua obra exprime a veracidade do ditado de Mies van der Rohe “Menos é mais”. Sistematizando a literatura brasileira fora do Brasil, Ralph Dimmick conferiu autoridade aos escritores brasileiros da época, alguns menos conhecidos que outros, mas também acentuou a reputação de Graciliano – um dos mais admirados escritores da sua geração.

⁶⁹ O texto em língua estrangeira é: “Antonio Candido, while paying due tribute to *Anguish* as a tour de force, finds it ‘overdone’. The work is still, however, the one regarded by a majority of critics as Ramos’ best”.

⁷⁰ O texto em língua estrangeira é: “The distinguished critic Álvaro Lins holds *Childhood* to be the best-written of all Ramos’ works, and indeed it is one of great distinction and charm. It possesses full literary autonomy”.

5.3 O estudo aprofundado de Fred P. Ellison: *Brazil's new novel: four northeastern masters*

Fred P. Ellison nasceu em 1922 e faleceu em 2014. Dedicou-se aos estudos luso-brasileiros nos EUA e trabalhou no Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Texas, em Austin. Em 1983, Ellison passou a ocupar a Cadeira nº 12 do quadro dos sócios correspondentes da Academia Brasileira de Letras. Além da publicação do livro *Brazil's new novel: four northeastern masters* (José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz), fruto da sua tese de doutorado, Ellison também foi amigo de Rachel de Queiroz e traduziu seu quarto romance *As três Marias* (*The three Marias*).

Em 1954, Ellison escreve o primeiro estudo mais aprofundado sobre a obra de Graciliano Ramos e seus contemporâneos nos Estados Unidos: *Brazil's new novel: four northeastern masters*. Até então, os artigos e livros, como os aqui já trabalhados, de Putnam e Dimmick, não possuíam capítulos dedicados exclusivamente a Graciliano Ramos. O estudo sistematizador de Dimmick, de 1951, apesar de colocar o alagoano em posição de relevo, era um estudo sobre a geração de 1930. Os artigos de Putnam e o seu livro *Marvelous journey* (1948) tinham como objeto principal a literatura que vinha sendo desenvolvida no Brasil, abordando seu contexto histórico e social, colocando a obra de Graciliano em um patamar diferencial em relação aos demais escritores de sua geração. Ambos, Putnam e Dimmick, foram essenciais para a divulgação da literatura brasileira nos Estados Unidos, e precursores do seu estudo em território norte-americano. Posteriormente, influenciado também por esses críticos, o estudo de Ellison dá um passo à frente na análise da obra da literatura do Nordeste, principalmente no que concerne à produção literária de Graciliano Ramos:

A ênfase de Dimmick no romance de protesto social brasileiro abriu o caminho para o estudo seminal de Fred P. Ellison, *Brazil's new novel: four northeastern masters* (1954), que contém capítulos sobre Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e José Lins do Rego. Publicado pela editora da Universidade da Califórnia, o livro suscitou entusiasmo nas academias em relação a este grupo de escritores, a quem foi dado um tipo de rótulo ou marca comercial (SADLIER, 2012b, p. 39).

O lançamento da obra de Ellison também foi registrado no jornal *Diário de Notícias*, que exaltou a excelência do estudo sobre os romancistas brasileiros:

Devo retificar a última nota que lhes enviei na carta da semana passada, a respeito do volume *Brazil's new novel*. Não se trata, como imaginei ao acabar de recebê-lo,

de quatro novelas, mas sim de ponderados estudos sobre os quatro notáveis romancistas brasileiros: José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz. O volume tem assim muito mais interesse, tanto mais que o autor, Fred P. Ellison, faz na introdução um lúcido estudo sobre os escritores que nos últimos 25 anos se revelaram no Brasil e termina o primoroso tomo com uma extensa e bem escolhida bibliografia (PINTO, 1955, p. 6).

A introdução ao livro de Ellison, escrita por Arturo Torres-Rioseco, professor da cátedra de literatura hispano-americana da Universidade de Berkeley, Califórnia, alerta para o fato de que a literatura brasileira é pouco conhecida nos Estados Unidos, premissa que Putnam já havia destacado nas palavras iniciais de *Marvelous journey*. Torres-Rioseco pontua que em intervalos longos algum crítico se debruça sobre a literatura produzida no Brasil, como Putnam, por exemplo. Todavia, isso é insuficiente, pois a literatura brasileira é vigorosa e original, possuindo um grande valor estético, que assume um lugar de liderança na América Latina. Torres-Rioseco destaca nomes de prestígio no âmbito do ensaio (Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda), da crítica literária (Tristão de Athayde, Álvaro Lins, Lucia Miguel Pereira, entre outros), e de poetas e romancistas.

O autor da introdução justifica a escolha de José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz como tema do livro de Ellison: uma louvável preocupação com a qualidade literária. Entre as características que situam os quatro em um alto nível de excelência – os mestres do Nordeste –, estão a capacidade estilística, verdade psicológica, intensidade emocional e a consciência social. O que diferencia a abordagem de Ellison na análise desse período da história literária do Brasil é que o livro faz uma interpretação de um processo cultural: “Ele os apresenta como um produto de complementaridades raciais, forças históricas e condições econômicas: o escritor em seu meio, a interpretação do homem sobre o homem, fatores biológicos e espirituais em eterno conflito, a sociedade *versus* o indivíduo” (TORRES-RIOSECO, 1954, p. 8, tradução nossa).⁷¹

Sobre a metodologia do livro, Torres-Rioseco elogia a compreensão de Ellison ao se debruçar sobre a literatura brasileira considerando o seu aspecto regional em detrimento do cronológico; regional, o estudioso complementa, no sentido da identificação do homem com uma atmosfera particular, no caso a nordestina, que se distingue da carioca e da gaúcha, por exemplo.

No prefácio ao seu livro, Ellison fundamenta a sua escolha pelos quatro autores selecionados com base no resultado de uma pesquisa realizada em 1941, pela Revista

⁷¹ O texto em língua estrangeira é: “He presents them as a product of racial complexities, historical forces, and economic conditions: the writer in his milieu, man’s interpretation of man, biological and spiritual factors in eternal struggle, society *versus* the individual”.

Acadêmica do Rio de Janeiro, que pedia que as pessoas apontassem os dez maiores romancistas do Brasil. A surpresa, afirma Ellison, não estava nos nomes de Machado de Assis, Lima Barreto, José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Aluísio Azevedo ou Raul Pompéia e, sim, nos quatro nomes de autores vivos (à época da entrevista): Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel de Queiróz – em ordem de proeminência. Ellison decide, então, apresentar os quatro nordestinos aos leitores norte-americanos. O crítico da Universidade de Texas dirige seu estudo ao leitor que não conhece português; ao norte-americano admirador da literatura brasileira; e ao estudante de literatura espanhola que não é proficiente em português.

É interessante observar que, Samuel Putnam, em *Marvelous journey*, já apresenta três dos referidos romancistas como um trio que se diferenciava na forma de tratar as questões da sua região. Ellison acrescenta ao grupo Rachel de Queiroz, cujo nome aparece na pesquisa feita e de quem era amigo. Além de contemporâneos, Ellison afirma que os quatro possuíam muito em comum e mantinham relação de amizade (questos que Dimmick já apontava como necessários para a composição da geração de 1930). Os seus romances compartilhavam características em comum, criando uma manifestação regional integrada, um dos mais importantes fenômenos literários dos últimos 25 anos no Brasil (décadas de 1930-1950).

Antes de falar sobre cada autor, Fred P. Ellison faz uma contextualização de aspectos primordiais para uma melhor compreensão da literatura brasileira. Lembremos que seu público alvo é composto de norte-americanos que podem não conhecer muitos detalhes da nossa história. Assim como Putnam e Dimmick, que não se isentam da abordagem histórica, Ellison perpassa os principais momentos que marcaram a história do Brasil na época estudada. O crítico fala da era Vargas, dos movimentos da Aliança Liberal e da Aliança Nacional Libertadora, e de como a situação política favoreceu o fortalecimento de uma literatura social, vinda principalmente do Nordeste:

Mais do que nunca, o romance se concentrava na miséria das classes mais baixas. A nova percepção psicológica resultante do caráter é certamente um dos ganhos duradouros atribuíveis à nova literatura, particularmente à do Nordeste.

Por que o romance do Nordeste se tornou a força literária predominante no começo dos anos trinta? A resposta parece ser que os romancistas daquela região estavam mais sintonizados com o espírito dos tempos. Muitos deles poderiam escrever sobre questões sociais com convicção e experiência (ELLISON, 1954, p. 35, tradução nossa).⁷²

⁷² O texto em língua estrangeira é: More than ever before, the novel focused upon the wretchedness of the lower classes. The resulting new psychological insight into character is surely one of the lasting gains attributable to the new literature, particularly to that of the Northeast.

Em *Brazil's new novel* há um grande destaque dado à recepção crítica da literatura no Brasil, entre as décadas de 1930-1950. Samuel Putnam referiu-se ao louvável trabalho que os críticos vinham realizando no desfecho de *Marvelous journey* e Dimmick mencionou Antonio Candido e Álvaro Lins na introdução da tradução de *Vidas secas*. Entretanto, no estudo de Ellison é perceptível um aprofundamento na análise sobre a crítica levantada pelos brasileiros no período da publicação das obras, como veremos no decorrer deste capítulo. Sobre Álvaro Lins, o professor de Austin salienta a sua admirável representação: “A crítica literária está bem representada por Sylvio Rabello, Olívio Montenegro, e, sobretudo, por Álvaro Lins, que, embora ainda jovem, talvez seja o mais brilhante crítico literário do Brasil hoje em dia” (ELLISON, 1954, p. 25, tradução nossa).⁷³

Ellison inicia o capítulo “Graciliano Ramos” lamentando a morte recente do escritor alagoano, que pode ser considerado o maior romancista desde Machado de Assis. O autor de *Minsk*, falecido em 1953, é apontado por Ellison como um enigma aos seus contemporâneos, e que, dali a 50 anos, biógrafos e críticos poderiam ainda estar procurando pelo verdadeiro Graciliano – previsão que está no caminho certo, tanto que, já no século XXI, continuamos a ser instigados por sua obra.

Para Ellison, *Infância*, a última grande obra publicada pelo autor em vida, é essencial para se obter indícios esclarecedores da sua personalidade e de seus romances. Nesse sentido, em *Brazil's new novel*, o autor procura estabelecer paralelos entre a vida e a obra de Graciliano, cedendo espaço à análise biográfica, como Darlene Sadlier explica em “Lendo Graciliano nos Estado Unidos”:

Inadvertido da reação da Nova Crítica contra a análise biográfica, ou simplesmente desconsiderando-a, Ellison aprofunda a análise das semelhanças entre as experiências do menino Graciliano e as de seu protagonista ficcional, Luís da Silva, em *Angústia*. Chega até a descrever *Angústia* como um *roman à clef*, e enfatiza ao longo de todo o seu estudo a natureza autobiográfica da pobreza, das iniquidades sociais e do desespero pessoal, que aparecem em outros romances (SADLIER, 2012b, p. 40).

Why should the novel of the Northeast have become the predominant literary force in the early thirties? The answer seems to be that the novelists of that region were most attuned to the spirit of the times. Many of them could write of social issues with conviction and from experience.

⁷³ O texto em língua estrangeira é: “Literary criticism is well represented by Sylvio Rabello, Olívio Montenegro, and above all by Álvaro Lins, who, though still a young man, is perhaps the most brilliant literary critic of Brazil today”.

A leitura de *Infância*, de acordo com Ellison, elucidada como os anos formativos de Graciliano contribuem para a compreensão de aspectos dos seus romances, principalmente *Angústia* e *Vidas secas* (que Ellison traduz como *Parched lives* – a tradução de Dimmick data de 1965, e foi chamada de *Barren lives*):

Graças a sua autobiografia, esses onze anos de formação se destacam com incrível clareza. Eles são importantes porque sua marca é forte em dois romances, *Vidas secas* e *Angústia*. [...] Não é de admirar que o romancista soubesse tão bem como o sertanejo Fabiano de *Vidas secas* viveu, pensou e sentiu.

Muitos dos personagens que povoam o romance *Angústia* eram conhecidos do autor: o fazendeiro que era o avô do menino, o cabra José Bahia, a velha negra Quitéria, bem como as figuras menores, a lavadeira Rosenda, padre Inácio, e o cabo José da Luz (ELLISON, 1954, p. 112, tradução nossa).⁷⁴

Desde os primeiros anos, vivendo no contexto do sertão de Alagoas, o escritor de Quebrangulo vivenciou a seca e a ruína financeira do pai, a transformação dos negócios da família (seu pai abriu uma loja para vender panos) e as mudanças de casa (ora em Alagoas ora em Pernambuco). Toda essa experiência culmina nos enredos dos seus romances. Ivan Marques, em *Para amar Graciliano* (2017), também realça que a inspiração das personagens está presente na autobiografia do escritor: “Em *Angústia*, projetam-se lembranças de figuras e de acontecimentos da própria biografia de Graciliano Ramos” (MARQUES, 2017, p. 35).

No que tange à formação cultural, Ellison retoma a informação de Dimmick em “The Brazilian literary generation of 1930”, de que mesmo sendo o escritor com o menor grau de educação formal, Graciliano adquiriu uma cultura literária maior do que a de qualquer outro escritor de sua geração. Ellison chama a atenção para o fato de que, antes dos 12 anos, Graciliano já lia Zola, Hugo, Gorki, Alencar e Aluísio Azevedo – circunstância que outros críticos também consideravam digna de nota. Após retornar para Viçosa (AL) e deixar a escola sem concluir todos os níveis da educação formal, Graciliano intensifica sua leitura através das páginas de Dostoiévski, Balzac e Eça de Queirós – cuja influência também é destacada por Ellison.

Sobre a trajetória do escritor, Ellison destaca seu surgimento literário enquanto prefeito de Palmeira dos Índios, a publicação de *Caetés e São Bernardo* (enredo que foi

⁷⁴ O texto em língua estrangeira é: Thanks to his autobiography, these eleven formative years stand out with amazing clarity. They are important because their imprint is strong upon two of the novels, *Parched Lives* and *Anguish*. [...] No wonder the novelist knew so well how the sertanejo Fabiano of *Parched Lives* lived and thought and felt.

Many of the characters who people the novel *Anguish* were acquaintances of the author: the rancher who was the boy's grandfather, the cabra José Bahia, the old Negress Quitéria, as well as the minor figures of the washerwoman Rosenda, Father Inácio, and the police corporal José da Luz.

baseado na vida em Viçosa) e os turbulentos anos que culminaram na sua prisão – acontecimento que Ellison se abstém de comentar detalhadamente, apenas afirmando que uma trágica série de eventos relacionados às revoluções dos anos de 1930 levou Graciliano ao aprisionamento:

Alguns dizem que a sua foi uma prisão puramente política; outros fazem alusão a “intrigas misteriosas de cidades pequenas”, que podem se referir a inimizades resultantes de suas tentativas de reformas em Maceió. Seja qual for o motivo de seu encarceramento, este período foi de tormento para o romancista (ELLISON, 1954, p. 116, tradução nossa).⁷⁵

Os anos obscuros que permearam a composição de *Angústia* ficam evidentes na leitura do romance. Contudo, há aqui uma notória diferença entre a análise de Putnam e a de Ellison no que diz respeito a esse romance. Para Putnam, Graciliano se utiliza das técnicas do monólogo interior para disfarçar as críticas inseridas na sua obra; o crítico ainda afirma que, em *Vidas secas*, o autor se vale do mutismo das suas personagens também como forma de escamotear a mensagem de crítica política e social pertinentes ao romance. Como já debatido, Putnam era um crítico vinculado ao Partido Comunista e sua análise era influenciada por um olhar de crítica histórica e política. Ellison, em contrapartida, rejeita completamente a hipótese de que Graciliano se apropriou do monólogo interior para camuflar suas ideias. Nesse sentido, a postura de Ellison se assemelha a dos críticos brasileiros: o uso da técnica joyceana é mérito da destreza e qualidade artística do autor:

Putnam pode estar correto em sua afirmação de que existe uma relação de causa e efeito entre a ditadura e o romance. Mas ele pode ter falhado em entender que, com a possível exceção do primeiro livro de Ramos, o romancista está preocupado com o tema social da sociedade nordestina. Normalmente, no entanto, Ramos trata desse tema em conexão com o estudo psicológico de um indivíduo. O que Putnam considera um “disfarce” dos verdadeiros sentimentos do romancista é antes um método engenhoso de combinar o social com o psicológico. Isso não é subterfúgio, mas sim um exemplo da arte de Ramos. Em nenhum lugar ele faz sua atitude em relação à sociedade inequívoca. É, portanto, impensável que ele pudesse ter, como Putnam sugere, “emudecido sua linguagem” para enganar os censores (ELLISON, 1954, p. 41, tradução nossa).⁷⁶

⁷⁵ O texto em língua estrangeira é: Some say that his was a purely political arrest; others allude to “mysterious small-town intrigues”, which may refer to enmities resulting from his attempted reforms in Maceió. Whatever the reason for his incarceration, this period was one of torment for the novelist.

⁷⁶ O texto em língua estrangeira é: Putnam may be correct in his assertion that there is a cause-and-effect relation between the dictatorship and the novel. But he may have failed to understand that, with the possible exception of Ramos’ first book, the novelist is preoccupied with the social theme of Northeastern society. Usually, however, Ramos treats this theme in connection with the psychological study of an individual. What Putnam takes for a “disguise” of the novelist’s true feelings is rather an ingenious method of combining the social with the psychological. This is no subterfuge but rather an example of Ramos’ artistry. Nowhere does he make his

Ellison complementa sua análise afirmando que, conquanto a obra de Graciliano estivesse impregnada de crítica social, ela não servia como propaganda política, aspecto que o próprio autor condenava em textos literários – recordado também pelos estudiosos brasileiros, como Wander Melo Miranda:

Indiscutivelmente articulado com a prática literária que constitui, em nenhum momento faz essa prática resvalar para as facilidades do panfleto ou ceder à sedução das relações imediatas. Ao contrário, em razão do conflito que apresentam entre texto e história, sujeito e discurso, memória e imaginação, seus livros se abrem a uma série de indagações experimentais que, desde o romance de estreia, *Caetés* (1933), desautorizam toda sorte de respostas excludentes e definitivas, para espanto do leitor e dos próprios narradores colocados em cena pelo autor, sejam eles autobiográficos ou não (MIRANDA, 2008, p. 34-35).

Para analisar fundamentos presentes na obra de Graciliano Ramos, Ellison se respalda em críticos brasileiros de renome na década de 1950. Citando Floriano Gonçalves, o crítico norte-americano menciona que a arte de Graciliano Ramos era a mais revolucionária do que a de qualquer outro escritor vivo na época, sem estar a serviço de propagandas partidárias. Gonçalves exemplifica sua tese com os romances *São Bernardo* e *Angústia*, que eram enigmáticos, e não carregavam em si valor de doutrinação: “Ramos é inerentemente muito artista para criar um romance para qualquer fim político” (ELLISON, 1954, p. 117, tradução nossa).⁷⁷

Em contraponto à teoria de Floriano Gonçalves, Ellison apresenta a de Otto Maria Carpeaux, que defendia que a postura de Graciliano para com as mudanças sociais era a ironia. Para Carpeaux, os seus romances são tentativas subconscientes de destruir o mundo de agonias das suas memórias, da cidade e da civilização, para retornar à tranquilidade do sertão, de onde ele e suas personagens vieram. Ellison salienta que o problema dessa teoria é deixar de fora da análise da obra de Graciliano a base sociológica que ela carrega em si, pois o escritor, além de ser um romancista psicológico, é também um pensador, voltado às questões sociais.

Ao longo do levantamento das críticas encontradas nos jornais, constantemente Graciliano era comparado a outros autores, entre os quais, os mais recorrentes são Machado e Dostoiévski. Ellison também recupera esse cotejo no que se refere ao romance psicológico,

attitude toward society unequivocal. It is therefore unthinkable that he could have, as Putnam suggests “muddied his language” in order to deceive the censors.

⁷⁷ O texto em língua estrangeira é: “Ramos is too innately artist to create a novel for any political end”.

afirmando que só *Dom Casmurro* poderia ser comparado às realizações de Graciliano na (então) atualidade, pois ambos os autores se dedicavam ao estudo do indivíduo, com o traço da ironia e do pessimismo em comum. O que distinguia Graciliano de seu predecessor era o interesse no tema social, e dos outros escritores nordestinos, o interesse aprofundado nas personagens. Por ser um romancista psicológico excepcional, frequentemente suas personagens eram comparadas às de Dostoiévski.

A investigação da natureza humana sempre esteve presente na obra de Graciliano Ramos, apesar de em *Caetés*, essa vertente ainda não ser explorada com intensidade, como alega Ellison “O primeiro romance de Ramos é o menos inclinado à exploração psicológica” (ELLISON, 1954, p. 120, tradução nossa)⁷⁸ e os críticos brasileiros:

Segundo Graciliano, seu livro de estreia era uma obra falhada. Aos olhos da crítica, um livro correto, mas sem força, especialmente se comparado aos títulos posteriores. Entre os defeitos imputados a *Caetés*, estão a superficialidade e a monotonia: a ausência de movimento – e, portanto, de enredo –, o ritmo arrastado, a falta de aprofundamento psicológico (MARQUES, 2017, p. 31).

Um dos motivos apontados por Ellison para a diferenciação do primeiro romance de Graciliano em relação aos demais é a influência da tradição do século XIX, em especial na figura de Eça de Queirós. Há no romance ainda certo refinamento da língua não condizente com a proposta da literatura veiculada nos anos 1930, fato que se justifica haja vista que Graciliano já tinha escrito *Caetés* em 1926, mas o romance só foi publicado em 1933.

Em *Brazil's new novel*, Ellison faz alusão à introdução de *Caetés* de Floriano Gonçalves (já mencionada no capítulo 2.1 e questionada por Pereira da Silva em 1956). Para Gonçalves, há no primeiro romance de Graciliano uma ausência de monólogos, artifício que possibilita a introspecção das personagens nos romances seguintes – *São Bernardo* e *Angústia*:

A estrutura do livro corre paralela ao jeito eciano de construir o romance mais por movimento e detalhe que pela pesquisa introspectiva das personagens. [...] Nada que leva a adivinhar o Graciliano Ramos introspeccionista dos futuros romances de monólogos extensos e intensos (SILVA, 1956, p. 9).

Segundo Ellison, os elementos regional e social devem estar integrados nas personagens, aspecto já evidenciado em *Caetés*, que permanece em *São Bernardo* – narrativa em que o romance brasileiro atinge sua forma artística mais digna, para o crítico norte-

⁷⁸ O texto em língua estrangeira é: “Ramos’ first novel is the least inclined toward psychological exploration”.

americano. Em *São Bernardo*, Graciliano assume a forma do romance psicológico de maneira contundente; a descrição dos elementos externos e da natureza é limitada e usada apenas para destacar as vidas das personagens:

Mais importante, o tema sociológico permanece secundário. O leitor está ciente disso apenas como pano de fundo e provavelmente considerará *São Bernardo* principalmente um romance psicológico. [...] Descrições da natureza são usadas com moderação: a paisagem hostil limita e prejudica a vida dos personagens, e não tem outro significado (ELLISON, 1954, p. 123-125, tradução nossa).⁷⁹

É também no segundo romance que Graciliano enuncia mais diretamente suas visões estéticas sobre a literatura, realça Ellison. Como já abordado neste trabalho, a conversa que consta no capítulo inicial de *São Bernardo*, entre Paulo Honório e Azevedo Gondim, dialoga com as questões em voga no contexto modernista, como a de aproximar a língua escrita da língua falada.

Para Ellison, *Angústia* elevou o romance brasileiro para outro nível, além do alcançado por Machado de Assis. A fim de captar o máximo da essência humana, Graciliano se utiliza da técnica do monólogo interior, sem deixar de lado a crítica social: “O relato ganha, assim, a misteriosa qualidade de um sonho, de um sonho ou de um delírio, sem paralelo no romance brasileiro” (ELLISON, 1954, p. 127, tradução nossa).⁸⁰ Da mesma forma, em 2017, Ivan Marques ressalta a originalidade do terceiro romance de Graciliano na época em que foi publicado:

A preocupação com a psicologia se radicaliza em *Angústia*, o romance da literatura brasileira moderna que talvez mais tenha suscitado leituras embasadas na teoria freudiana. Trata-se também do experimento mais vanguardista de Graciliano Ramos, totalmente centrado no monólogo interior, com o fluxo ininterrupto de associações mentais produzindo o esgarçamento e a deformação da realidade percebida pelo narrador (MARQUES, 2017, p. 34).

No que concerne aos protagonistas dos romances, Ellison destaca que nenhum deles é concebido como corajoso ou virtuoso por Graciliano, diferentemente da abordagem de alguns romances de Jorge Amado, por exemplo. Paulo Honório não é admirável nem malvado; é um produto das realidades sociais e econômicas cruéis do Nordeste: “A culpa foi desta vida

⁷⁹ O texto em língua estrangeira é: More important, the sociological theme remains secondary. The reader is aware of it only as background and is likely to consider *St. Bernard* primarily a psychological novel. [...] Descriptions of nature are sparingly used: the hostile landscape limits and blights the lives of the characters, and has no other meaning.

⁸⁰ O texto em língua estrangeira é: “The account thus gains the eerie quality of a dream, or of a dream, or of a delirium, which is unparalleled in the Brazilian novel”.

agreste que me deu uma alma agreste” (RAMOS, 2010, p. 75). Marina e Julião não são considerados inocentes ou culpados no romance – quem seria responsável pela miséria? – o autor não coloca em julgamento. Ellison retoma a proposta de Álvaro Lins de que Luís da Silva representa o outro lado de Paulo Honório. Enquanto o último conquistou o ambiente em que vivia, o primeiro sucumbiu a ele. Luís Bueno também observa a relação de complementação entre a análise psicológica de João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva, no seu estudo de 2006, *Uma história do romance de 30*:

O caso específico de Luís da Silva pode ser analisado, portanto, como um desenvolvimento do caso de Paulo Honório. [...] Com *Angústia*, a obra de Graciliano chega a um ponto máximo de exploração psicológica do problema da relação com o outro. [...] Da felicidade de João Valério, cuja psicologia de fato mesquinha permitiu-lhe uma fusão entre os valores da comunidade em que vivia e seus próprios anseios pessoais, à infelicidade irremediável de Luís da Silva, que nem sequer sabe ao certo a que comunidade pertence, passando pela felicidade transitória de Paulo Honório, destruída quando percebe haver descompasso entre seus desejos e valores sociais que ele até certa altura ignorou (BUENO, 2006, p. 640-641).

Com relação a Fabiano, protagonista do último romance de Graciliano, *Vidas secas*, Ellison afirma que esta é a personagem mais pura e tranquila das criações do autor, e uma das razões é a de que ele está mais distante da civilização.

Estruturalmente diferente dos primeiros romances do autor de *Memórias do Cárcere*, o crítico norte-americano acentua que a narrativa de *Vidas secas* não foca na ação e é constituída de poucos diálogos. Outro ponto que Ellison destaca é a independência entre os capítulos do romance, cada um com sua própria unidade, assemelhando-se a um conto – premissa que nos remonta à crítica de Rubem Braga, sobre o “romance desmontável”. Em cada capítulo, mais importante que a ação é a análise psicológica das personagens, incluindo a da cachorra Baleia, cuja morte Ellison frisa ser um dos capítulos mais tocantes da literatura brasileira moderna, aspecto também defendido nas críticas dos jornais e nos estudos acadêmicos do Brasil: “Da família também faz parte a cachorra Baleia, e o capítulo que lhe é dedicado se acha revestido de uma humanidade talvez maior que a dos seres humanos, sendo esta uma das páginas mais famosas do sr. Graciliano Ramos” (LINS, 1947, p. 2).

Para Ellison, *Vidas secas* – um livro que é tanto regional quanto universal – se iguala às obras-primas *São Bernardo* e *Angústia*, revelando mais da vida no sertão do que milhares de páginas de tratados sociológicos.

Ao concluir seu capítulo sobre Graciliano Ramos, Fred P. Ellison enaltece o estilo literário que perpassa as suas obras – sóbrio, elegante e refinado, como o crítico Osório Borba já havia observado:

Como Osório Borba descreveu, Ramos escreve como ele fala, “uma versão erudita do dialeto do homem do campo do Nordeste, regionalismo em forma clássica” [...] Usando a linguagem perfeitamente de acordo com o tema, as personagens e o local, Ramos consegue uma forma artística que é incomparável em sua sobriedade, elegância e refinamento (ELLISON, 1954, p. 132, tradução nossa).⁸¹

A linguagem de Graciliano é uma ferramenta precisa, que passava por um processo de “purificação”, utilizando as palavras de Ellison, pois o escritor estava sempre reescrevendo seu texto, até atingir a forma ideal. Segundo o crítico e professor da Universidade de Texas, esse processo desenvolvido por Graciliano mostra o fato de que sua produção literária não é tão grande se comparada a de outros autores, mas é dotada de grande riqueza – seus quatro volumes de prosa provam o alcance mais sólido da literatura moderna brasileira.

O estudo de Ellison nos mostra como a valorização da literatura brasileira pela crítica norte-americana cresceu ao longo dos anos, principalmente entre as décadas de 1930-1950. Com estudos mais aprofundados, os pesquisadores dos Estados Unidos foram leitores da crítica veiculada nos jornais do Brasil, respaldando-se nela para aprimorar suas análises. No que se refere à obra de Graciliano Ramos, os críticos norte-americanos reconheceram o lugar de proeminência que ocupou no contexto literário brasileiro àquela época e que ocupa ainda hoje, como aponta Darlene Sadlier.

5.4 *Brazilian literature: an outline* – um estudo de Érico Veríssimo nos EUA

Nesta seção, temos abordado a recepção crítica da obra de Graciliano Ramos nos Estados Unidos, por meio dos principais estudos feitos por ensaístas norte-americanos entre as décadas de 1930-1950. Para tanto, fizemos um percurso de como essa recepção se construiu – primeiramente com o estudo de Samuel Putnam, que colocou o nome do escritor

⁸¹ O texto em língua estrangeira é: As Osório Borba has described it, Ramos writes as he talks, “an erudite version of the countryman’s dialect of the Northeast, regionalism in classic form” [...] Using language perfectly in accord with the theme, the characters, and the locale, Ramos achieves an artistic form which is incomparable in its sobriety, elegance and refinement.

alagoano em evidência nos Estados Unidos, em seguida, com a sistematização de Ralph Dimmick, que estruturou a geração de 1930 em meio à crítica norte-americana, e, na sequência, com a culminância da análise mais aprofundada de Fred P. Ellison, que dedica um capítulo de seu livro a Graciliano.

Neste mesmo período, outro estudo sobre a literatura brasileira, que também visa à aproximação do leitor dos EUA com a literatura produzida no Brasil e exalta o nome de Graciliano entre os escritores de sua geração, é publicado pela editora Macmillan Company, de Nova York: *Brazilian literature: an outline*. Entretanto, este livro não foi escrito por um norte-americano, e, sim, por Érico Veríssimo, que lecionou por dois anos na Universidade de Berkeley, na Califórnia.

Em 1941, nos anos em que a política da boa vizinhança estava vigorando, Veríssimo foi convidado pelo Departamento de estado americano a ir para os EUA em missão cultural, onde ficou por três meses e proferiu algumas conferências. Mais tarde, em 1943, o escritor foi convidado mais uma vez a retornar e permaneceu por dois anos lecionando literatura brasileira na Universidade de Berkeley, como noticia o jornal *Correio da Manhã*:

Entre os que ficaram no Rio se encontrava o escritor Érico Veríssimo, que há dois anos estava nos Estados Unidos, onde, a convite do governo, lecionou português e literatura brasileira numa universidade da Califórnia. O autor de *Olhai os lírios do campo*, que também pronunciou, naquele país, algumas dezenas de conferências sobre assuntos brasileiros, viajou em companhia de sua esposa e filhos (NO PORTO..., 1945, p. 3).

O livro, resultado de uma série de palestras que ministrou naquela universidade, tinha como objetivo dar ao leitor norte-americano uma ideia da marcha da literatura no Brasil, desde a sua colonização até o século XX. Escrito em inglês por um escritor brasileiro e publicado nos EUA, o livro, publicado em 1945, acrescenta muito a nossa pesquisa, tendo em vista a abordagem mais próxima de Veríssimo, que conhecia de perto a realidade do contexto literário do Brasil e ainda estava produzindo seus próprios trabalhos ficcionais.

O autor de *Olhai os lírios do campo* inicia o livro afirmando que não é um crítico, e sim um contador de histórias. Como metodologia, considera mais importante destacar os aspectos gerais e as tendências que delinearão a literatura do que enfatizar nomes – visão com a qual Putnam havia concordado e que também resolveu adotar na elaboração de *Marvelous journey* – tendo em vista a dificuldade de assimilação de nomes em línguas tão diferentes.

Veríssimo pontua que durante quatro séculos a vida intelectual brasileira foi influenciada pelas formas artísticas e literárias da Europa, primeiramente de Portugal e depois da França. Contudo, no início do século XX, o Brasil começou uma vida literária própria, focada nos seus problemas sociais e desenvolvida em uma linguagem brasileira original:

Após as duas primeiras décadas do século XX, começamos uma vida literária própria – claro que não totalmente livre de influências estrangeiras, porque nenhuma literatura é completamente independente, mas pelo menos uma literatura preocupada com problemas sociais e morais brasileiros e falando uma língua brasileira (VERÍSSIMO, 1945, p. 2, tradução nossa).⁸²

Para além de compartilhar com o público norte-americano o conhecimento da literatura brasileira, intenção compartilhada por Putnam e Ellison, Veríssimo buscou propagar a ideia de que era necessário quebrar os estereótipos construídos sobre a cultura norte-americana e a brasileira, com o propósito de se estabelecer uma relação de paz e amizade em uma época que o mundo vivia tempos instáveis e turbulentos, provavelmente referindo-se à Segunda Guerra e, no contexto brasileiro, à era Vargas:

Estou dando a você esse esboço da história literatura brasileira porque tenho certeza de que a melhor chave para a alma de um país são as obras de seus escritores, e sei como é importante para nós norte e sul-americanos nos conhecermos. Precisamos evitar fórmulas. Elas são bobas e perigosas. Nós, brasileiros, não devemos resumir os Estados Unidos como um país de *Babbitts*, gângsteres, homens de negócios gananciosos e cantores lamentosos. E vocês americanos não devem continuar pensando que o Brasil é apenas uma terra de índios preguiçosos, cobras venenosas e palmeiras exuberantes. [...] Entender é ser tolerante e a tolerância é a base da amizade e da paz. E a paz e amizade são a nossa maior preocupação nestes anos conturbados (VERÍSSIMO, 1945, p. 2-3, tradução nossa).⁸³

Ao discorrer sobre os acontecimentos históricos que culminam na década de 1930 no contexto brasileiro, Veríssimo desdobra os episódios da ascensão de Getúlio ao poder, a revolução de 30 e a esperança por uma nova democracia e liberdade. Para o autor, a partir dos anos de 1930, os escritores brasileiros começam a se interessar mais pelos problemas sociais e

⁸² O texto em língua estrangeira é: After the first two decades of the twentieth century we started a literary life of our own – of course not totally free from alien influence, because no literature is completely independent, but at least a literature concerned with Brazilian social and moral problems and speaking a Brazilian language.

⁸³ O texto em língua estrangeira é: I am giving you this sketchy history of Brazilian literature because I am sure that the best key to the soul of a country is the works of its writers, and I know how important it is for us North and South Americans to know each other. We need to avoid formulas. They are silly and dangerous. We Brazilians must not sum up the United States as a country of *Babbitts*, gangsters, greedy businessmen, and wailing crooners. And you Americans must not go on thinking that Brazil is just a land of lazy Indians, poisonous snakes, and lush palm trees. [...] To be understanding is to be tolerant, and tolerance is the basis of friendship and peace. And peace and friendship are our greatest concern in these troubled years.

psicológicos do seu tempo, percebendo que a literatura era mais que entretenimento. A conjuntura política e social do Brasil e do mundo levou a literatura brasileira a um momento de maturidade em diversas áreas do pensamento intelectual.

No campo da sociologia, Veríssimo sobreleva Gilberto Freyre como um dos mais distintos sociólogos do Brasil, além de destacar outros nomes como de Oliveira Vianna, Affonso Arinos de Mello Franco, Arthur Ramos e Sérgio Buarque de Holanda. Entre os biógrafos, o autor de *O tempo e o vento* cita Lucia Miguel Pereira (com a biografia sobre Machado de Assis), Vianna Moog (*Eça de Queirós e o século XIX*), Edgar Carvalheiro (sobre a vida de Fagundes Varela), e alguns outros. No que concerne à crítica literária, Veríssimo enumera diversos críticos brasileiros que possuíam papel importante na análise da arte e da literatura, alguns dos quais também foram lembrados por Putnam, Dimmick e Ellison: Tristão de Athayde, Álvaro Lins, Vianna Moog, Sérgio Milliet e Antonio Candido.

Como Ellison, Érico Veríssimo considera Álvaro Lins uns dos melhores críticos brasileiros da época. Todavia, aponta um defeito que para ele era pessoal, mas por vezes afetava o escritor: seu esnobismo. Para não ser considerado superficial ou inocente, Lins incluía em suas críticas comentários profundos de filósofos e outros escritores:

Ele odeia tanto a ideia de ser considerado superficial ou ingênuo que ele se sente infeliz sempre que não é capaz de citar em seus comentários “profundos” filósofos e escritores. Ele geralmente despreza todos os escritores socialmente conscientes que acham que é possível construir um mundo melhor para os menos favorecidos. Ele os chama de utopistas ingênuos e, apesar de sua sofisticação, ele parece sugerir que não há solução nesta terra (VERÍSSIMO, 1945, p. 126, tradução nossa).⁸⁴

Outro crítico que é muito elogiado por Veríssimo é Antonio Candido, que àquela época estava no início de sua carreira, mas que já demonstrava ser um dos mais penetrantes e compreensivos críticos da era moderna no Brasil. Outras categorias de intelectuais também são mencionadas por Veríssimo como colunistas (Osório Borba, Rubem Braga, etc.) e jornalistas (Macedo Soares, Costa Rego, etc.). Muitos desses nomes se fizeram conhecidos por meio da escrita nos jornais, onde expunham suas opiniões e anunciavam ao público novos autores e novas obras. Através dos comentários de Veríssimo, percebemos a importância dos críticos, que exerciam um papel de influência na recepção da literatura.

⁸⁴ O texto em língua estrangeira é: He hates so much the idea of being considered shallow or naive that he feels unhappy whenever he is not able to quote in his reviews “profound” philosophers and writers. He usually scorns all the socially conscious writers who think it is possible to build a better world for the underdog. He calls them naive utopians and, despite his sophistication, he seems to hint that there is no solution on this earth.

Veríssimo classificava a literatura brasileira daquele momento (1945) em dois tipos: um subjetivo (concernente a questões metafísicas e do campo do mistério) e outro objetivo (preocupada com o “documento humano” e implicações políticas) – daí o título do capítulo “Between God and the underdog”. Anos mais tarde, em 2006, Luís Bueno afirma que a divisão entre um romance mais popular e social em contraponto a outro mais psicológico já havia sido apontada por alguns críticos como um marco da estrutura romanesca brasileira desde o século XIX. Entretanto, foi na década de 1930 que o ambiente literário se conformou mais a essa distinção:

Se é possível que muita gente tenha apontado essa divisão como marca de nosso romance desde o século XIX, foi nos anos 30 que o ambiente literário brasileiro mais claramente se conformou a ela. Não é coincidência, então, que Afrânio Coutinho sistematize uma visão global desse tipo sobre o romance no Brasil exatamente quando vai apresentar o capítulo de *A Literatura no Brasil* dedicado ao moderno romance brasileiro (BUENO, 2006, p. 31-32).

A discussão em torno da polarização entre o romance social e o intimista, que tomou forma a partir da década de 1930, se estende até hoje, incluindo diversas perspectivas críticas. É preciso destacar que Veríssimo, mesmo apontando para a distinção que enxergava entre os dois tipos de romance, reconhece que há autores que plasam as duas manifestações, juntando o tema social às questões psicológicas.

Ainda em *Brazilian literature: an outline*, Veríssimo alega que os eventos ocorridos após a Revolução de 1930 afetaram os escritores, que não podem escapar dos efeitos da história. Nesse sentido, a guerra e suas implicações, somadas à censura instaurada no Brasil, influenciaram a postura dos autores brasileiros. Veríssimo, apesar de concluir que a censura é prejudicial à literatura, também afirma que os escritores não deveriam se filiar a nenhum partido político, pois isso prejudicaria seus trabalhos: “Na minha opinião, um escritor não deve pertencer a partidos políticos, porque o desejo de seguir as linhas partidárias em todos os momentos, sem dúvida, arruinará seu trabalho” (VERÍSSIMO, 1945, p. 146, tradução nossa).⁸⁵ Recordemos que o escritor estava nos EUA a convite do Departamento de estado americano, como resultado da política de boa vizinhança instaurada nos anos da Segunda Guerra Mundial – uma possível declaração de cunho partidário poderia prejudicar sua estada em solo norte-americano ou mesmo seu retorno ao Brasil:

⁸⁵ O texto em língua estrangeira é: “In my opinion a writer should not belong to political parties, because the urge to follow party lines at all times will undoubtedly ruin his work”.

Enquanto isso, o que o povo brasileiro acha da guerra? Eles eram decididamente pró-Nações Unidas. Escritores expressaram suas ideias através de artigos de jornal, entrevistas e discursos. A maioria acreditava que o Brasil tinha que participar da luta para esmagar a ameaça totalitária do mundo. [...] A política da boa vizinhança iniciada pelo governo Roosevelt e realizada com sucesso pelo Departamento de Estado e pelo Coordenador de Assuntos Interamericanos estava produzindo seus frutos em termos de uma melhor compreensão e amizade entre os dois países (VERÍSSIMO, 1945, p. 144-145, tradução nossa).⁸⁶

No último capítulo do livro, “The patchwork Quilt” (“A colcha de retalhos”), Veríssimo afirma que o Brasil é um país muito grande para um romancista conseguir retratá-lo por completo. Sendo assim, cada romancista trabalha a sua região e suas especificidades, e, colocando os trabalhos juntos, teremos um panorama da nação. Para o autor do Rio Grande do Sul, do Nordeste vieram os mais sinceros e revolucionários romancistas do país, entre os quais destaca José Américo de Almeida como o pioneiro do romance social no Brasil.

Ao mencionar Graciliano Ramos, Veríssimo afirma que seus romances expressam o tipo de vida do Nordeste. Assim como os outros críticos, Érico Veríssimo considera Graciliano como um dos escritores mais sólidos e profundos da sua época, sendo um notável contador de histórias, conhecido pelo estilo seco, preciso e correto que desenvolve. Para o autor de *O arquipélago*, Graciliano era uma pessoa sombria e introspectiva devido aos anos em que conviveu com injustiças e violência – provavelmente aludindo também à censura do DIP. É interessante notar que Veríssimo não menciona diretamente a prisão do escritor alagoano, como observa Darlene Sadlier em “Lendo Graciliano nos Estados Unidos”:

Ao contrário de Putnam, Veríssimo não se refere diretamente à prisão de Graciliano, provavelmente porque Vargas ainda estava no poder e qualquer crítica explícita ao regime poderia ter repercussões para um brasileiro que então planejava regressar ao seu país (SADLIER, 2012b, p. 36).

No que tange aos romances de Graciliano, Veríssimo faz comentários apenas sobre *Angústia* e *São Bernardo*. Diferentemente dos críticos norte-americanos abordados neste trabalho, Veríssimo não vê a influência de Joyce ou Proust tampouco menciona a utilização da técnica do monólogo interior em *Angústia*. A semelhança com Dostoiévski também não é relacionada ao autor de *Caetés*, e sim a Lucio Cardoso. Veríssimo se restringe a dizer que

⁸⁶ O texto em língua estrangeira é: Meanwhile what did the Brazilian people think of the war? They were decidedly pro-United Nations. Writers expressed their ideas through newspaper articles, interviews, and speeches. The majority believed that Brazil had to participate in the fight to crush the totalitarian menace in the world. [...] The good-neighbor policy started by the Roosevelt government, and successfully carried out by the Department of State and the Coordinator of Inter-American Affairs, was producing its fruits in terms of a better understanding and close friendship between the two countries.

Angústia é um magnífico romance psicológico que conta a história de uma personagem submersa, vivendo em uma cidade do Nordeste, vítima de circunstâncias terríveis. Com relação a *São Bernardo*, afirma que o romance não é tão sombrio como *Angústia*, mas que também é expressivo da vida e das pessoas no Nordeste.

Como o livro de Veríssimo se propõe a fazer um esboço (*an outline*) da literatura brasileira para os norte-americanos e foi inspirado nas suas conferências, não há um detalhamento na análise das obras de cada autor. Contudo, é inegável a importância de um compêndio dessa natureza, escrito em uma língua estrangeira por um escritor brasileiro, em 1945. O livro de Samuel Putnam, *Marvelous journey*, publicado em 1948, apesar da mesma premissa – fazer com que os EUA conheçam mais a literatura brasileira –, se atém mais ao exame do contexto histórico e dos autores e suas obras.

Veríssimo encerra seu livro expressando sua fé no futuro do Brasil e nas pessoas que habitam o país, fato que se repete com Putnam, em *Marvelous journey*, e Sadlier, em *Brasil imaginado*, como já mencionado. Vale ressaltar que, para Veríssimo, os maiores problemas do Brasil estavam na pobreza, saúde e educação; no que diz respeito à literatura, a nova, desenvolvida naqueles últimos dez anos, já havia deixado a sua marca – de unir-se ao homem comum, na jornada universal por um mundo melhor:

Tudo que o Brasil precisa é resolver seus problemas mais graves e urgentes: analfabetismo, pobreza e má saúde entre as classes mais baixas. O resto não é importante. [...] Quanto à literatura do meu país – sua característica marcante dos últimos dez anos é que os escritores brasileiros deixaram de ser malabaristas das palavras, imitadores esnobes da moda literária europeia, [...] eles desceram a terra e juntaram as mãos com o homem comum nesta cruzada universal por um mundo melhor de paz, fraternidade e liberdade (VERÍSSIMO, 1945, p. 163, tradução nossa).⁸⁷

Sob outra perspectiva, de um norte-americano que estava no Brasil e que escreveu em português, Putnam, dois anos mais tarde, em *Adeus ao Brasil*, concorda com Veríssimo que os grandes problemas do país relacionavam-se à economia, saúde e educação, mas que as possibilidades literárias eram inúmeras:

O que desejam (pensei), e de que necessitam esses jovens, tão pessimistas quanto honestos, da parte de estrangeiros como eu, é uma compreensão aprofundada dos

⁸⁷ O texto em língua estrangeira é: All Brazil needs is to solve her gravest and most urgent problems: illiteracy, poverty, and bad health among the lower classes. The rest is unimportant. [...] As to the literature of my country – its outstanding trait of the last ten years is that Brazilian writers have ceased to be more word jugglers, snobbish imitators of European literary fashions, [...] they have stepped down to earth and joined hands with the common man in this universal crusade for a better world of peace, brotherhood, and freedom.

seus problemas, e, ao mesmo tempo, [...] uma fé sincera nas possibilidades deste país.

Essa fé, eu a tinha há muitos anos. [...]

Tenho, porém, a impressão, senhores, de que o problema do Brasil é, em essência, um problema material e econômico, que se torna cultural e espiritual. Problemas de braços, de alimentação, de transporte, de comunicação, de educação, de reforma governamental (PUTNAM, 1947, p. 15-22).

Como se observa, a geração de 1930 solidificou no Brasil um projeto literário de independência que começou em 1922. O estudo de Veríssimo, além de apresentar a trajetória da literatura brasileira ao público norte-americano, enaltece o movimento literário amadurecido dos escritores da geração de 1930-1940, que colocou a literatura produzida no país em um patamar internacional (prodígio antes alcançado por um escritor – Machado de Assis – e não por uma geração de escritores), opinião com a qual os críticos dos Estados Unidos – Putnam, Dimmick, Ellison e Sadlier – parecem concordar.

CONCLUSÃO

A história da literatura brasileira está profundamente ligada à escrita jornalística, seja por meio da publicação habitual dos textos ficcionais nos folhetins (que vigorou até o século XX), seja pela divulgação dos livros, ou pelos artigos de cunho crítico que analisam as obras. Neste trabalho, procuramos demonstrar a importância da recepção crítica da obra de Graciliano Ramos nos periódicos, entre os anos de 1930-1950, para a consolidação do escritor no meio acadêmico e fora do Brasil.

Ao pesquisar a recepção crítica dos romances e das memórias do autor de *Vidas secas* entre as décadas de 1930 a 1950, o contexto histórico desse período não pôde ser negligenciado. No âmbito literário, os escritores de 1930 estavam ainda atrelados à recente Semana de 1922, a um projeto modernista que buscava romper com a tradição e instaurar uma literatura originalmente brasileira, com direito à pesquisa estética, como defendeu Mário de Andrade. Contudo, a geração de 1930 não se limitou à investigação estética, mas aprofundou-se nas raízes dos problemas da sociedade brasileira, com ênfase primordialmente em questões sociais e um retorno ao regionalismo.

Na esfera política, o Brasil e o mundo passavam por momentos de definições governamentais e diplomáticas. A instabilidade provocada pela ascensão de Getúlio Vargas ao poder e a implantação do Estado Novo afetaram sobremaneira a produção intelectual do país. Nesse período, a censura à imprensa e às obras literárias foi institucionalizada pelo então presidente através do DIP. Como consequência, diversos escritores foram exilados ou mesmo presos. Em um contexto mais global, no início da década de 1930, o mundo atravessava um período conturbado que culminou, em 1939, no início da Segunda Guerra Mundial. A busca por demarcação de territórios geográficos e políticos se estendeu, atingindo também os países localizados nas Américas, como os Estados Unidos e Brasil. Claramente, esse quadro complexo e delicado não podia passar incólume aos escritores do período, que se posicionaram a respeito das questões da época em que viviam.

Em um momento que envolvia disputas internas e atribuições externas, a literatura brasileira adquiriu uma forma mais engajada – palavra que não necessariamente é sinônima de panfletária – como se discutiu nesse trabalho. A crítica que se desenvolveu no Brasil, nesse contexto, teve extrema importância, pois, ao progredir nos jornais, dividiu espaço com as notícias sobre os acontecimentos que acometiam a nação e ao mundo, revelando aos leitores autores e obras, discutindo tanto aspectos estéticos como ideológicos.

Muitos autores alcançaram visibilidade neste período, como Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Érico Veríssimo, entre outros. Todavia, em função do seu trabalho com a linguagem e do seu comprometimento com a realidade da experiência humana, a herança literária que Graciliano deixou permitiu que o escritor fosse comparado a grandes nomes da literatura, como Machado de Assis e Eça de Queirós.

Desde o início da sua publicação, a obra de Graciliano Ramos alcançou distinção entre os membros da conhecida geração 1930, consolidando-se como referência de escrita, delineada por um projeto estético congruente e coerente. O apreço da crítica não demorou a ser manifesto – a partir do primeiro romance, o reconhecimento e a notoriedade se tornaram públicos de imediato. No desenvolvimento deste trabalho, pudemos observar que as primeiras críticas dirigidas ao autor de *Linhas Tortas* já apontavam para um nome que entraria para o rol dos principais escritores brasileiros, com um estilo próprio, bem definido e de penetrante visão social e psicológica.

Para efeito de conclusão, algumas ponderações devem ser feitas, a fim de ratificar o processo de análise construído ao longo dessa pesquisa. Em primeiro lugar, constatamos que a crítica literária, em todo o seu percurso histórico, não pode ser desprezada, devendo ser ela também objeto de análise e averiguação. Em linhas gerais, a literatura é acompanhada de um discurso crítico, tanto no conteúdo que expressa quanto na crítica que se faz à obra. Muitos escritores também desempenharam o papel de críticos para além dos textos ficcionais, como foi o caso de Graciliano Ramos, exposto anteriormente. Esses críticos criadores, como define José Luís Jobim, são parte de um sistema em que se faz literatura e se pensa sobre a mesma. O estudo da crítica relacionada à produção literária do escritor de Quebrangulo não pode deixar de levar em consideração que Graciliano fazia uso da crítica incessantemente em sua escrita, seja ela ficcional ou não, como foi demonstrado no capítulo “Graciliano Ramos enquanto crítico literário” e como confirma o professor da USP, Benjamin Abdala Junior, no prefácio do livro comemorativo dos oitenta anos de *Vidas secas*, publicado em 2018, ao afirmar que Graciliano era um escritor dotado de criticidade:

Graciliano Ramos situa-se diante do campo intelectual nacional e supranacional de seu tempo de maneira crítica. Acreditava, diante da ascensão de tendências socialistas e em oposição às nazifascistas de sua época, que era necessário ter esperança no sentido de modificar o mundo em suas bases socioeconômicas. Falar de carências e das dificuldades de se contrapor aos emparedamentos dos hábitos sociais cristalizados foi uma forma de o escritor levar o seu leitor a ter criticidade diante das situações, no fundo similares, por ele próprio vividas. [...] Importava ao escritor, através da particularidade nordestina, apresentar problemáticas que seriam mais gerais, com os modos de articulação existenciais extensíveis ao conjunto da sociedade brasileira. Configurou, com esses horizontes, suas personagens

marginalizadas de forma crítica, com caracteres que poderiam ser predicados a outras, representativas do que se encontrava em toda a extensão do país. Importava ao narrador-escritor, pois, levar o seu leitor a ter consciência crítica de uma situação social mais abrangente que também o envolvia (ABDALA JUNIOR, 2018, p. 11).

Entre as décadas de 1930 e 1950 (e mesmo antes), a crítica que se fazia nos jornais, classificada hoje como impressionista, tendo em vista a falta de sistematização de acordo com os moldes teóricos e acadêmicos, permitiu que o Brasil desenvolvesse uma grande geração de críticos, cujas análises reverberam até o momento nos estudos acadêmicos. Nomes como os de Álvaro Lins, Lucia Miguel Pereira, Sérgio Milliet e Antonio Candido alcançaram notabilidade e prestígio mesmo nas pesquisas feitas em outros países, como vimos nos artigos e livros norte-americanos aqui apurados.

É nessa interseção entre a recepção das obras em uma primeira instância e a sua retomada adiante que a tríade obra-crítico-leitor amplia os horizontes de expectativa que podem se estender por gerações futuras, provocando o efeito produzido pela obra e sua fama, conforme a proposta da estética da recepção de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, que serviu de base para a análise que direcionou nossa investigação. Sob essa perspectiva, esses três elementos perfazem o caminho literário juntos e são indissociáveis. A obra só se manifesta na sua completude quando é objeto de leitura. O crítico, por sua vez, intermedia o processo de acolhimento entre obra e leitor, como defende Candido:

Nosso ofício é secundário em relação à literatura criativa, o que em nada diminui a importância do papel que podemos desempenhar, na medida em que formos capazes de discernir o que há de essencial nas obras e de ajudar o leitor a participar por conta própria da extraordinária aventura de liberdade que é a literatura (CANDIDO, 2004, p. 10).

E o leitor, a quem a obra é destinada primordialmente, gera as suas próprias impressões e experiências no ato da leitura, ocupando lugar de extrema relevância nesse tripé, conforme assinalam Marisa Lajolo e Regina Zilberman:

As instâncias encarregadas de pensar a literatura – a Teoria da Literatura, a Crítica Literária e a História da Literatura – precisam incluir a ótica do leitor. O Desconstrutivismo, a Literatura Comparada, a Estética da Recepção, a Teoria da Tradução, a Análise do Discurso – eis algumas das tendências que, minando a autoridade do texto e a soberania do autor, reconhecem que da perspectiva do público e do leitor também se constrói a história da literatura e calibra-se a reflexão sobre a criação literária (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p. 10-11).

Ao fim deste trabalho, outra conclusão a que chegamos é a da percepção de que as primeiras críticas dirigidas à produção literária de Graciliano Ramos nos periódicos foram, em

grande medida, assimiladas e aperfeiçoadas pela crítica posterior, principalmente pela crítica produzida na esfera da Universidade. A ratificação sugere que as críticas iniciais têm, de fato, um grande peso sobre as críticas subsequentes, ainda que nem sempre sejam completamente apropriadas pela vigente.

Com relação ao estilo desenvolvido pelo autor, a crítica é unânime: Graciliano priorizou em sua escrita a concisão e a valorização da língua falada pelos brasileiros, buscando o máximo de impacto por meio da supressão de excessos. Tal característica fica evidente na análise de sua obra, principalmente no que se refere aos romances *São Bernardo* e *Vidas secas*. *Angústia*, como já discutido, foge a esse padrão de concisão, o que levou a crítica a um grande debate sobre o aspecto “gorduroso” da obra. Alguns críticos creditaram ao contexto de tensão antes e durante o encarceramento, no qual Graciliano publicou o seu terceiro romance, essa alteração na forma com que o autor conduzia sua escrita.

Também no que se refere ao estilo, a literatura produzida pelo escritor alagoano foi e ainda é recorrentemente comparada, por diferentes críticos, com alguns nomes da literatura nacional e estrangeira. Essas comparações são fundamentadas no fato de que esses autores influenciaram o modo de Graciliano escrever. O cotejo com Eça de Queirós, apontado pela crítica dos periódicos e pela crítica acadêmica, se deu principalmente em referência a *Caetés*, romance que guardava muito da influência naturalista-realista portuguesa. Graciliano declarava ser admirador da literatura realista, em especial a de Eça e Aluísio Azevedo. Em contrapartida, a comparação com Machado de Assis foi encontrada predominantemente nas críticas dos jornais, sendo abordada também por alguns dos estudos acadêmicos mais recentes aqui analisados sobre o autor. Ademais, essa analogia foi veementemente refutada por Graciliano, que considerava os romances do bruxo do Cosme Velho deficientes.

Consideramos que há certa semelhança entre os dois escritores, tanto na forma de escrever quanto no desenvolvimento dos assuntos que consideravam pertinentes. Graciliano e Machado tinham um projeto bem definido de literatura e se tornaram parâmetros no meio das suas gerações. Ambos se enquadram na definição de críticos criadores, pois, no campo da ficção, foram devotos de uma escrita crítica, que não se isentava de pensar a realidade social, sem se render a um realismo científico que visasse apenas o espelhamento da verdade, além de terem sido assíduos colaboradores de jornais. Os dois foram influenciados por relevantes escritores de fora do Brasil, mas criaram um projeto próprio de literatura, que pensasse as questões do indivíduo.

Outro autor cuja correlação é encontrada nas críticas, desde o início da carreira de Graciliano, é Dostoiévski. Antes mesmo da publicação de *Angústia*, o autor já havia recebido

o epíteto de “Dostoiévski dos Trópicos”; todavia, é em *Memórias do Cárcere* que o paralelo é mais habitual. A comparação com o escritor russo também é mais visível nos jornais, sendo retomada também pela crítica norte-americana.

Por ser um autor politicamente engajado, mas que não sobrepunha a questão social em detrimento do seu projeto estético – que tinha como premissa desenvolver uma literatura que se aproximasse da realidade dos brasileiros, seja na linguagem seja na experiência humana –, Graciliano não pôde ser enquadrado facilmente nos modelos tradicionais de escolas literárias. Classificá-lo como um escritor realista não era suficiente, tampouco dava conta de abranger a representatividade da sua obra. Tanto a crítica veiculada nos jornais quanto a mais recente, que circula no meio acadêmico, demonstram a complexidade de delimitar o estilo do autor. Lucia Miguel Pereira o caracterizou como fruto de um realismo pessimista e analítico; uma crítica do *Jornal do Brasil* atentou para o fato de que o escritor fugiu do neorrealismo para cair na introspecção, enquanto que Afrânio Coutinho afirmou que Graciliano fundiu o realismo com o simbolismo em *Angústia*. Alfredo Bosi e Ivan Marques compartilham da ideia de que o realismo exercido por Graciliano é um realismo crítico – que evidencia o campo de tensões inerentes à escrita.

Hoje, após oitenta anos da sua primeira publicação, e levando em consideração o escopo completo de sua produção literária, acreditamos que a originalidade do autor, em meio ao seu tempo e aos escritores que lhe eram contemporâneos, reside justamente no fato de que, ao defender o realismo como a “tendência do futuro”, Graciliano não se acomodou nele, mas o impulsionou dentro da sua obra, abrindo os horizontes para um realismo que desse conta da realidade, mas sem ser dependente de modelos que engessam a escrita. Para o autor, não interessava a descrição pormenorizada do ambiente, nem a objetividade que exclui a subjetividade da vida humana.

Da mesma forma, a literatura do Mestre Graça não se adequa a divisão proposta pela dicotomia predominante nos anos 1930 – romance regionalista e romance intimista –, visto que, ao tratar do tema da região, do Nordeste e da seca, o escritor de Quebrangulo penetra no íntimo do sujeito, expondo a culpa, as mágoas e as angústias de suas personagens – mesmo as que não conseguem se expressar, que vivem no meio do sertão.

Vidas secas, talvez o romance mais conhecido do autor, mesmo fora do ambiente acadêmico, demonstra essa dificuldade da delimitação de uma narrativa puramente regional. Em nossa pesquisa, percebemos que o último romance de Graciliano proliferou o número de críticas, algumas das quais reverberam ainda hoje nos estudos de professores de grandes universidades do país. A crítica de Rubem Braga, sobre o romance desmontável,

provavelmente a mais polêmica das encontradas, continua a ser questionada e debatida. Concordamos com a postulação de que embora os capítulos demonstrem certa independência, há uma relação de continuidade entre eles, compondo uma narrativa interligada.

Uma das críticas sobre *Vidas secas* anunciadas nos jornais que muito repercutiu nos dias atuais trata da inabilidade das personagens se comunicarem, ou do “mutismo” de Fabiano e sua família. A crítica brasileira consente que, ao construir a narrativa dessa maneira, Graciliano apresentou, de forma mais próxima à realidade, a dificuldade de comunicação que perpassa o dia a dia de uma família de sertanejos retirantes, conseguindo transmitir o desespero das personagens através do discurso do narrador, elevando, assim, o conceito de romance regional.

Outro ponto de acordo entre as críticas proferidas é a morte de Baleia como sendo um dos capítulos mais sensíveis da literatura brasileira. A maestria com que Graciliano deu voz ao animal, humanizando-o, tornou *Vidas secas* um diferencial do romance nordestino brasileiro, fato reconhecido pela crítica norte-americana, como mostrou o estudo de Fred P. Ellison. Não assentimos, contudo, com a proposição de Putnam, de que a estrutura de *Angústia*, com o monólogo interior, e de *Vidas secas*, com a incomunicabilidade das personagens, fosse um artifício para esconder, no romance, as críticas ao governo Vargas – opinião essa que não encontrou guarida em nenhuma das críticas brasileiras seja à época da publicação dos romances ou nos estudos posteriores.

A transição de *Angústia* para *Vidas secas* nos chama a atenção. Além de mudar o foco narrativo de primeira para terceira pessoa, o uso do monólogo interior no terceiro romance e a extrema concisão da linguagem no quarto apresentam a versatilidade de um escritor que ajusta a forma narrativa à necessidade imposta pelo contexto em que vivem suas personagens. Luís da Silva não é igual a Fabiano, apesar de dividirem a inquietude do ser humano com o futuro. O protagonista de *Angústia* é um homem letrado, um escritor que vive na cidade e se apaixona alucinadamente por Marina, levando a cabo a morte de seu oponente. Fabiano é um vaqueiro do sertão, que se vê como um animal, não consegue se expressar e busca um futuro melhor para os filhos na cidade. Como se vê, na obra de Graciliano Ramos, o prisma social não pode se desvencilhar da individualidade humana, fato que se exprime inclusive na forma de narrar.

A escrita autobiográfica também foi alvo das críticas dirigidas ao autor de *Viventes das Alagoas*. Um aspecto que os críticos levantaram quando da publicação de *Infância* e de *Memórias do Cárcere*, e que continua a ser analisado, é a influência de elementos da vida do autor na sua obra. Quanto a essa questão, Graciliano mesmo afirmava que só poderia escrever sobre o que se tinha experiência. Nitidamente, o escritor buscou referências de sua própria

vida para compor seus romances, o que não quer dizer que toda sua escrita ficcional é baseada em fatos reais; contudo, há muitos pontos de convergência nessa construção ficcional e confessional, para retomarmos o título do estudo de Candido.

Sabemos que a autobiografia de um escritor pode estar contaminada pelo rastro da ficção; entretanto, existe na sua tessitura um pacto memorialístico, resguardado pela premissa da veracidade. Em *Infância*, como a maioria da crítica aponta, encontramos diversos elementos da vida do menino Graciliano que resvalam na sua escrita ficcional, como a menção à seca: “Depois veio a seca. Árvores pelaram-se, bichos morreram, o sol cresceu, bebeu as águas” (RAMOS, 2012b, p. 21); à animalização das pessoas: “Sapatões cabeludos em toda a parte, mantas de peles, correias, cabrestos, chicotes, látigos. Isso animalizava um pouco as pessoas” (RAMOS, 2012b, p. 137); além da referência a nomes que dão vida a suas personagens, “no sítio de seu Paulo Honório” (RAMOS, 2012b, p. 51). Permeando esse diálogo entre vida e obra, enxergamos a literariedade com que Graciliano compõe sua escrita memorialística.

Outro propósito do nosso trabalho era mostrar como a crítica difundida no Brasil foi responsável também por inspirar a recepção crítica da obra de Graciliano Ramos nos Estados Unidos. Como nos mostra a professora Darlene Sadlier, a leitura do escritor alagoano pelos críticos norte-americanos foi influenciada pelas apreciações levantadas pelos brasileiros, com as quais desdobraram a sua própria interpretação sobre a obra do escritor. A internacionalização da obra de Graciliano teve início, sobretudo, pelo viés crítico, para depois ser ampliada através das traduções dos romances, haja vista que os primeiros estudos de Samuel Putnam que abordam a obra de Graciliano datam do início da década de 1940, enquanto que a primeira tradução de *Angústia* para a língua inglesa é de 1946, seguida por *Vidas secas*, apenas em 1965.

Se o contexto político e social brasileiro impulsionou os escritores da geração de 1930 a redefinir a literatura produzida no país, a partir da política da boa vizinhança, Estados Unidos e Brasil estreitaram laços econômicos, mas também culturais, mesmo com os obstáculos da distância geográfica e diferença linguística. Nesse sentido, foi o trabalho dos críticos norte-americanos (como Putnam, Dimmick e Ellison, que se dedicaram à literatura brasileira naquele momento, pois acreditavam no potencial que viram na geração de 1930 e na sua proposta literária) que permitiu que a nossa literatura fosse divulgada mais amplamente entre os pesquisadores dos EUA.

Nas aferições examinadas nesta pesquisa, nota-se que o nome de Graciliano desponta entre os críticos norte-americanos como o escritor de mais relevo da sua geração, sendo

considerado o melhor romancista brasileiro desde Machado de Assis, como afirmou Ellison. O caminho da recepção crítica de Graciliano Ramos nos Estados Unidos reafirma a tese de que o horizonte de expectativa de uma obra ressoa ao longo dos anos por meio da retomada das críticas anteriores, que ecoam nas atuais. Putnam foi um dos primeiros críticos a destacar a obra do autor de *São Bernardo* nos EUA, ressaltando a importância de um olhar mais cuidadoso para a literatura brasileira; Ellison, anos adiante, ratifica a ideia de Putnam, atribuindo ao seu livro o objetivo de aproximar a literatura brasileira dos americanos, contudo, discordando veementemente do crítico de Illinois no que se refere ao uso do monólogo interior em *Angústia* para camuflar as críticas contidas na narrativa; décadas à frente, já no século XXI, Darlene Sadlier enumera todos os estudos mais relevantes sobre Graciliano nos Estados Unidos, mostrando que a obra do ex-prefeito de Palmeira dos Índios continua a ser objeto de análise por nossos vizinhos do norte.

Como pudemos ver, o discurso crítico acompanha as obras literárias de forma muito intensa. Se hoje não conseguimos pensar em um trabalho acadêmico sem o aporte dos textos teóricos, a crítica, até ser reconhecida enquanto disciplina, percorreu um longo caminho, no qual rompeu com as amarras do dogmatismo absoluto do conceito de beleza para ser influenciada pela subjetividade e por considerações históricas relativistas, como explicita Erich Auerbach. A necessidade do trabalho crítico sempre se mostrou inerente ao discurso artístico, e, na literatura, crítica e história caminham juntas: “A história literária propriamente dita é um produto dos tempos modernos, que, entretanto, não abandonaram de forma alguma a crítica estética” (AUERBACH, 2015, p. 36).

A observação cuidadosa da crítica dirigida à obra de Graciliano Ramos evidencia uma continuidade entre a recepção nos jornais – desde o início da publicação dos seus romances e das suas autobiografias –, e o estudo acadêmico, mais atual, que prossegue ampliando a fortuna crítica do escritor. A riqueza que emana das páginas escritas por Graciliano não se limita a uma escola literária, a um momento específico da história ou apenas ao Brasil. Ela se estende por gerações futuras e para fora das fronteiras nacionais, por meio de críticos e leitores que compreendem que a literatura do escritor nascido em Alagoas não se exime de pensar a sociedade e de abordar os questionamentos que afligem o homem de forma crítica, sem abrir mão de um projeto estético com o qual o autor se identificava e no qual acreditava. Consequentemente, a universalidade e singularidade dos textos de Graciliano continuam a instigar e multiplicar pesquisas nos mais diferentes âmbitos do saber, perpetuando, assim, o nome do escritor e o patrimônio literário que nos deixou.

REFERÊNCIAS

A RADIOFONIZAÇÃO de uma obra-prima de Graciliano Ramos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1949. 1. caderno, p. 13.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Prefácio: *Vidas secas* e os horizontes da esperança, como princípio. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 1. ed. 80 anos. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: Record, 2018.

ALVES, Marcio Moreira. O mais influente do Brasil. In: *Correio da Manhã*: compromisso com a verdade. In: CADERNOS DA COMUNICAÇÃO – Série Memória, Prefeitura da Cidade do Rio, Secretaria Especial de Comunicação Social, 2002, p. 48. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101412/memorial.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017.

ANDRADE, Almir de. Rumos Literários. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5. 23 fev. 1937.

ANDRADE, Oswald de. O brasileiro Putnam. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1946. 1. caderno, p. 2.

ASSIS, J. M. M. de. O ideal do crítico. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 8 de out. 1865. p. 1 apud SOUZA, R. A. *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011b. p. 560-562.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BAPTISTA, Abel Barros. *Livro Agreste*. Campinas, SP: Unicamp, 2005.

BARRETO, G. M. A crítica. *Ensaio crítico*. Lisboa: Bertrand, 1944, p. 23-30 apud SOUZA, R. A. *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011b. p. 588-589.

BARROS, Jayme de. Espelho dos livros. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 7 set. 1936. 1. seção, p. 2.

BELLO, José Maria. De livros... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1954. 1. caderno, p. 5.

BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere. *Estudos Avançados*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. 1995. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100020. Acesso em: 20 dez. 2017.

BOSI, Alfredo. Graciliano Ramos. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. O Modernismo e o Brasil depois de 30. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAGA, Rubem. Vidas secas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1938. 1. Suplemento, p. 3.

BRASIL, Bruno. Correio da Manhã. In: BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL BRASIL, 2014. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/correio-da-manha/>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

BRASIL, Bruno. Diário da Noite – um vespertino que será sempre o arauto das aspirações cariocas (Rio de Janeiro, 1929). In: BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL BRASIL, 2015b. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/diario-da-noite-um-vespertino-que-sera-sempre-o-arauto-das-aspiracoes-cariocas-rio-de-janeiro-1929/>. Acesso em: 10 jan. 2017.

BRASIL, Bruno. Diário de Notícias (Rio de Janeiro, 1930). In: BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL BRASIL, 2015a. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/diario-de-noticias-rio-de-janeiro-1930/>. Acesso em: 10 jan. 2017.

BRASIL, Bruno. Jornal do Brasil. In: BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL BRASIL, 2015c. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-brasil/>. Acesso em: 10 jan. 2017.

BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos: coletânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978 (Coleção Fortuna Crítica).

BRUNO, Maurílio. Notas sobre um romance. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1954. Suplemento Literário, p. 4.

BUENO, Luís. Divisão e unidade no romance de 30. In: WERKEMA, A. et al. *Literatura Brasileira 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: Ensaio sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura e outros ensaios*. Organização e posfácio de: Abel Barros Baptista. Coimbra: Angelus Novus, 2004.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e antologia: modernismo*. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. v. 2.

- CONDÉ, José. Graciliano Ramos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 maio 1946. 2. seção, p. 1.
- CONDÉ, José. Romance *São Bernardo*. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 set. 1959. 2. seção, p. 2.
- CORREIO Literário. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1930. 1. caderno, p. 6.
- COUTINHO, Afrânio. Correntes cruzadas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 nov. 1952. Suplemento literário, p. 3.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- CUNHA, Maria Zilda da. Infância e linguagem – percepções do velho Graça. In: JUNIOR, Benjamin Abdala (org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- DIMMICK, Ralph Edward. Introduction. In: RAMOS, Graciliano. *Barren lives*. Austin: The Texas Pan American Series, 1999.
- DIMMICK, Ralph Edward. The Brazilian Literary Generation of 1930. *Hispania*. v. 34, n. 2, 1951. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/333570>. Acesso em: 8 nov. 2018.
- DURÃO, Fábio Akcelrud. *O que é crítica literária?* 1. ed. São Paulo: Nankin Editorial; Parábola Editorial, 2016.
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELLISON, F. P. *Brazil's New Novel: four northeastern masters* (José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz). California: University of California Press, 1954.
- FARHAT, Emil. A vida seca de Fabiano. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1938. 1. Suplemento, p. 1-3.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2000.
- FERNANDES, José. Trinta e um anos de *Correio*. *Correio da Manhã*: compromisso com a verdade. In: CADERNOS DA COMUNICAÇÃO – Série Memória, Prefeitura da Cidade do Rio, Secretaria Especial de Comunicação Social, 2002, p. 66. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101412/memoria1.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- FERREIRA, Manuel da Cunha. A obra-prima de Graciliano Ramos. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 fev. 1954. 1. caderno, p. 6.
- FICÇÃO e confissão. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 21 out. 1956. Suplemento Literário, p. 3.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

FUSCO, Rosário. Modernos e Modernistas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1938. 1. Suplemento, p. 2.

GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. *Revista Matraga*, Rio de Janeiro, n. 18, 2006.

GUIMARÃES, Reginaldo. Graciliano Ramos e a tradição nordestina III. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1958. 3. caderno, p. 6.

GUIMARÃES, Reginaldo. Graciliano Ramos e a tradição nordestina IV. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 set. 1958. 3. caderno, p. 7.

GUIMARÃES, Reginaldo. Graciliano Ramos e a tradição nordestina. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1958. 3. caderno, p. 4.

GUIMARÃES, Reginaldo. Graciliano Ramos e a tradição nordestina. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 out. 1958. 3. caderno, p. 8.

HÁ CERCA de dez anos... *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1954. 1. caderno, p.7.

HANSEN, João Adolfo. Reorientações no campo da leitura literária. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (org.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras, 2005.

HENNEQUIN, E. A crítica científica. *A crítica científica*. Tradução de Agostinho Fortes. Lisboa: Ed. da Tipografia de Francisco Luiz Gonçalves, 1910. p. 5-20 apud SOUZA, R. A. *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011b. p. 583.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JAUSS, H. *et al. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JEAN, Yvonne. Vidas secas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1942. Terceira seção, p. 1.

JOBIM, José Luís. *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Caetés: EdUERJ, 2012.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 nov. 1953. 1. caderno, p. 5.

JUREMA, Aderbal. As “Memórias de Graciliano”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 7 mar. 1954. Suplemento Literário, p. 2.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*: e outros textos filosóficos. Seleção de Marilena de Souza Chauí Berlink. Tradução de Valério Rohden, Paulo Quintela, Rubens Rodrigues Torres Filho Tânia Maria Bernkopf. São Paulo. Abril, 1974 apud SOUZA, R. A. *Uma ideia moderna de literatura*: textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011b. p. 500.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2000.

LAJOLLO, Marisa; ZILBERMANN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

LEÃO, Mucio. Registro Literário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1935. 1. caderno, p. 10.

LEÃO, Mucio. Um livro vingador. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1954. 1. caderno, p. 5.

LEMINSKI, Paulo. A Arte e outros inutensílios. *Anseios críticos*. Curitiba: Criar, 1986. p. 58-60. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaioPL2.htm>. Acesso em: 21 set. 2011.

LETRAS e artes. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1937. 1. suplemento, p. 1.

LIMA, Herman. Montanha russa. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 set. 1954. Suplemento Literário, p. 2.

LIMA, Luiz Costa. Introdução. O leitor demanda (d)a literatura. In: JAUSS, H. et al. *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, Melo. Miserio aqui e ali. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1944. Letras e Artes, p. 1-6.

LINHARES, Temístocles. Graciliano memorialista. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 nov. 1953. Suplemento Literário, p. 2.

LINS, Álvaro. Infância de um romancista. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 set. 1945. 1. caderno, p. 2.

LINS, Álvaro. Vidas secas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 out. 1941. 1. caderno, p. 2.

LINS, Álvaro. Visão geral de um ficcionista II. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1947. 1. caderno, p. 2.

LINS, Osman. Homenagem a Graciliano Ramos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 out. 1972, p. 195 apud BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*: coletânea. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica).

LIVROS novos. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1934. 1. caderno, p. 5.

- LIVROS novos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 set. 1945. 1. caderno, p. 14.
- LIVROS novos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 set. 1941. 1. caderno, p. 11.
- MACHADO, Anibal. *Correio da Manhã*, 20 dez. 1953. 5. caderno, p. 1.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. Magalhães. Um documento espantoso. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1953. Primeira seção, p. 3.
- MALASARTE. Em boa companhia. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1935. 1. seção, p. 2.
- MARQUES, Ivan. *Para amar Graciliano*. 1. ed. Barueri, São Paulo: Faro Editorial, 2017.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MILLIET, Sergio. Notas de leitura. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 out. 1945. Letras Artes, p. 1.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2009.
- MIRANDA, Wander Melo. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- MIRANDA, Wander Melo. Uma poética da falta. *Colóquio Graciliano Ramos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2008.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Chapecó: Argos, 2003.
- MONIZ, Heitor. O romance na literatura brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1936. 1. suplemento, p. 4.
- MONIZ, Heitor. Um romancista do Norte. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 ago. 1936. 1. caderno, p. 6.
- MOOG, Vianna. Thank you, Mr. Putnam. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1948. 2. seção, p. 1.
- MORAES, Dênis de. A arma do escritor é o lápis. *Colóquio Graciliano Ramos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2008.
- MORAES, Dênis de. *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2012.
- MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. 3. ed. Curitiba: EdUFPR, 2003.

NINA, Cláudia. *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas*. São Paulo: Summus editorial, 2007.

NO PORTO o José Menendez. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 out. 1945. 1. caderno, p. 3.

NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Editora do SENAC São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

O MAIS completo suplemento literário da época. *Diário de Notícias, a luta por um país soberano*. In: CADERNOS DA COMUNICAÇÃO – Série Memória, Prefeitura da Cidade do Rio, Secretaria Especial de Comunicação Social, 2006, p. 59. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101423/memoria15.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017.

OSCAR, Henrique. Sobre a cachorra baleia. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1947. Letras Artes, p. 7.

PEREIRA, Lucia Miguel. Memórias do Cárcere. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 25 dez. 1953. 1. caderno, p. 10.

PIMENTEL, Osmar. A propósito do autor. In: PUTNAM, Samuel. *Adeus ao Brasil*. São Paulo: Distribuição do Departamento Estadual de Informações, 1947.

PINTO, Álvaro. Carta de Lisboa. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 16 jan. 1955. 3. seção, p. 6.

PÓLVORA, Hélio. Graciliano Ramos, escritor engajado. *Colóquio Graciliano Ramos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2008.

PUTNAM, Samuel. *Adeus ao Brasil*. São Paulo: Distribuição do Departamento Estadual de Informações, 1947.

PUTNAM, Samuel. Brazilian Culture under Vargas. *Science & Society*. v. 6, n. 1, 1942, p. 34-57. Disponível em: <https://jstor.org/stable/40399679>. Acesso em: 29 out. 2018.

PUTNAM, Samuel. *Marvelous Journey: a survey of four centuries of Brazilian writing*. New York: Alfred A. Knopf, 1948.

PUTNAM, Samuel. The Brazilian social novel (1935-1940). *The Inter-American Quarterly*, 1940 apud SADLER, Darlene. Lendo Graciliano nos Estados Unidos. *Revista Ieb*, n. 54, 2012b. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742012000100004. Acesso em: 5 mar. 2016.

QUEIROZ, Rachel. Autobiografias. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 ago. 1948. Quarta seção, p. 1.

QUEIROZ, Rachel. Um escritor que não parou de crescer. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 out. 1938. 1. Suplemento, p. 1-2.

- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 68. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2010.
- RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- RAMOS, Graciliano. *Conversas*. 1. ed. Thiago Mio Salla, Ieda Lebensztayn (org.). Rio de Janeiro: Record, 2014a.
- RAMOS, Graciliano. Entrevista concedida a Joel Silveira, 1948. Disponível em: <http://graciliano.com.br/site/2012/11/em-entrevista-a-joel-silveira/>. Acesso em: 2 abr. 2017.
- RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. 1. ed. Thiago Mio Salla (org.). Rio de Janeiro: Record, 2012a.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. 47. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012b.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014b.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2010.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 116. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012c.
- REBELLO, Marques. Pequeno balanço literário. *Diário de Notícias*, 14 mar. 1937. 1. suplemento, p. 3.
- REGO, Costa. Um estranho comunista. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1953. 1. caderno, p. 4.
- RESENDE, Francisco Barbosa de. Influências literárias. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 set. 1953. Suplemento literário, p. 2.
- Retórica*. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- ROCHA, Hildon. Coerência e Honestidade. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 jan. 1955. 1. caderno, p. 9.
- ROMERO, S. V. da S. R. Da crítica e sua exata definição. *Revista Americana*. Rio de Janeiro, v. 2, p. 131-160, nov. 1909 apud SOUZA, R. A. *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011b. p. 615-616.
- RÓNAI, Paulo. No mundo de Graciliano Ramos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1948. 2. seção, p. 3.

SADLIER, Darlene. *Americans all: Good neighbor cultural diplomacy in World War II*. University of Texas Press. Austin, 2012a.

SADLIER, Darlene. *Brasil Imaginado: de 1500 até o presente*. São Paulo: EdUSP, 2016.

SADLIER, Darlene. Entrevista. *Fórum de literatura brasileira contemporânea*, v. 5, n. 10, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17373/10631>. Acesso em: 5 mar. 2016.

SADLIER, Darlene. Lendo Graciliano nos Estados Unidos. *Revista Ieb*, n. 54, 2012b. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742012000100004. Acesso em: 5 mar. 2016.

SALLA, Thiago Mio. Literatura, política e legitimação institucional: o romance de 1930 e o modernismo de 1922 segundo a retórica estadonovista. *Revista Teresa*, n. 16, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115419>. Acesso em: 17 nov. 2018.

SANTIAGO, Silviano. A crítica literária no jornal. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Romances. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1934. Suplemento, p. 17-20.

SILVA, H. Pereira da. Baleia, personagem canina, 2. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 3 out. 1956. 1. seção, p. 8.

SILVA, H. Pereira da. Baleia, personagem canina, 3. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 4 out. 1956. 2. seção, p. 6.

SILVA, H. Pereira da. Influência de Eça sobre Graciliano. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 30 maio 1956. 1. seção, p. 9.

SILVA, H. Pereira da. Linguagem de Graciliano. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 26 maio 1956. 2. seção, p. 2.

SILVA, H. Pereira da. Personalidade de Graciliano. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1956. 2. seção, p. 6.

SOARES, A. J. de M. Da crítica brasileira. *Revista Popular*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 8: 272-277, out./dez. 1860 apud SOUZA, R. A. *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011b. p. 516-517.

SOARES, Claudia Campos. Dois meninos, seus mundos. In: WERKEMA, A. et al. *Literatura Brasileira 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica literária. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SOUZA, Roberto Acízelo de. (org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011b. p. 13-18.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Crítica literária: seu percurso e seu papel na atualidade. *Floema: caderno de teoria e história literária*, Vitória da Conquista, BA, v. 7, n. 8, p. 29-38, jan./jun. 2011a.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Formação da teoria da literatura*. 1. ed. Niterói: EdUFF, 1987.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: JAUSS, H. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SUASSUNA, Ariano. Teatro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1948. 1. caderno, p. 13.

TORRES-RIOSECO. Foreword. In: ELLISON, F. P. *Brazil's New Novel: four northeastern masters* (José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz). California: University of California Press, 1954.

VERÍSSIMO, Érico. *Brazilian Literature: an outline*. New York: The Macmillan Company, 1945.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 5. ed. Nova Iorque: Publicações Europa-América. Biblioteca Universitária, 1949.