



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA-UNB  
FACULDADE DE PLANALTINA - FUP  
LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO DO CAMPO  
TURMA ANDRÉIA PEREIRA

**SIDIVALDO OEDER DE OLIVEIRA**

**ANA LAURA DOS REIS CORRÊA**

**RELAÇÃO LITERATURA E TERRA NAS OBRAS *VIDAS SECAS* E “A  
ENXADA”**

BRASÍLIA  
Março de 2013

**SIDIVALDO OEDER DE OLIVEIRA**

**RELAÇÃO LITERATURA E TERRA NAS OBRAS *VIDAS SECAS* E “A  
ENXADA”**

Monografia de final de curso submetida à Faculdade UnB Planaltina, da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Grau de Licenciado em Educação do Campo, com habilitação na área de Linguagens.

Orientadora: Ana Laura dos Reis Corrêa

BRASÍLIA  
Março de 2013

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais Sidney da Cunha Oliveira e Maria Aparecida de Oliveira por todo o apoio e contribuição nesses mais de quatro anos de curso.

Ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra por ter proporcionado e ensinado a lutar pelos direitos individuais e, sobretudo os coletivos, sendo, portanto, o principal ator a construir alternativas para que, assim como a tantos outros, me fosse possível ter acesso ao ensino superior.

À escola Paulo Freire e ao Assentamento Antônio Conselheiro por me terem acolhido, contribuindo para a minha formação.

Ao coletivo de educadores do curso de Licenciatura em Educação do Campo da Faculdade UnB Planaltina pelo esforço a fim de construir caminhos para que fosse possível a realização do curso.

Aos/ as estudantes da turma Andréia Pereira pelo companheirismo e pela troca de conhecimento.

À banca examinadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa e Prof.<sup>a</sup> Ms. Daniele dos Santos Rosa, pela disposição em colaborar para que o trabalho atinja os objetivos dentro de nossas possibilidades.

Ao Professor de Literatura do curso de Licenciatura em Educação do Campo Prof. Dr. Bernard Herman Hess, por ser um agente com grande importância em nossa formação a ponto de se esforçar para além de seu ofício, esforço esse que comprova seu compromisso com a classe trabalhadora e com a formação humana.

À minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Laura Dos Reis Corrêa, pelo compromisso que assumiu diante da turma Andréia Pereira na área de Linguagens, compromisso esse assumido voluntariamente por acreditar na causa social e na formação contínua do gênero humano a fim de nos tornar cada vez mais humanos. Meus agradecimentos de maneira particular pela orientação a me proporcionar autonomia diante do trabalho e ao mesmo tempo por suas contribuições essenciais para que fosse possível a realização desta pesquisa.

## RESUMO

Neste trabalho discute-se a relação da literatura com a terra de acordo com a evolução da forma literária importada, bem como a formação do sistema literário brasileiro e a contribuição do telúrico para essa formação. Essa evolução garante à literatura a possibilidade de amadurecimento a ponto de termos uma literatura autenticamente brasileira com potencial de problematizar a realidade social e conseqüentemente colocar em evidência as contradições e assim transcender nossa literatura do singular ao universal. Desse modo, é possível perceber na fase modernista da literatura brasileira, sobretudo nas obras *Vidas Secas* e “A enxada”, o resultado dessa evolução, destacando, especialmente, questões em torno do regionalismo, uma vez que tratar da terra na literatura exige uma abordagem em torno dos aspectos regionalistas, o que torna as duas obras objeto de nossa pesquisa.

Palavras-chave: literatura; sistema literário; terra; romantismo; modernismo; regionalismo; *Vidas Secas*; “A enxada”.

## ABSTRACT

This paper discusses the relationship between literature and the earth in accordance with the evolution of literary form imported as well as the formation of the Brazilian literary system and the contribution of telluric for this training. This development ensures the literature the possibility of maturing to the point of having an authentically Brazilian literature to discuss the potential of social reality and consequently put on evidence of the contradictions and thus transcend our singular to the universal literature. Thus, it is possible to realize the modernist phase of Brazilian literature, especially the works *Vidas secas* and "A enxada", the result of this evolution, highlighting in particular issues around regionalism since the land deal in literature requires an approach around the regionalist aspects, which makes the two works object of our research.

Keywords: literature, literary system; land, romanticism, modernism, regionalism; *Vidas secas*; "A enxada".

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
CAPÍTULO I - TRADIÇÃO DA TERRA NA LITERATURA BRASILEIRA.....	12
1.1 - Literatura, um terreno em disputa.....	19
1.2 - A influência do regionalismo na literatura brasileira.....	25
CAPÍTULO II - <i>VIDAS SECAS</i> , UMA OPÇÃO ESTÉTICA, MAS TAMBÉM POLÍTICA.....	30
2.1 - <i>Vidas secas</i> e a evolução do romance brasileiro.....	30
2.2- Representação do personagem popular, sobretudo do camponês: a voz do povo por meio do outro de classe.....	36
2.3- Aspectos realistas da obra <i>Vidas secas</i> .....	49
CAPÍTULO III - LIMITES E IMPOSSIBILIDADES DO TRABALHADOR NO CONTO “A ENXADA”.....	54
3.1- “A enxada”: entre pitoresco e transfiguração.....	54
3.2- História e ficção, as possibilidades do realismo em “A enxada”.....	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
BIBLIOGRAFIA.....	82

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em analisar a relação da literatura com a terra nas obras *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e “A enxada”, de Bernardo Elis. *Vidas secas* é um romance de Graciliano Ramos publicado em 1938. O romance narra a história de uma família de retirantes nordestinos fugindo da seca. A obra tem como protagonista o pai de família Fabiano, um vaqueiro simples e de grande sensibilidade, embora tenha uma vida bastante difícil que o faz ser um homem forte, capaz de enfrentar dificuldades extremas. Fabiano e sua família vivem à margem da sociedade, o vaqueiro é um homem da terra, está enraizado, plantado no chão onde pisa como o apresenta o narrador. O personagem se confunde com a natureza onde vive, entretanto, um espaço que é da natureza, e que por tanto deveria ser um espaço livre para se viver, não pertence a este homem, segundo as convenções estabelecidas pela sociedade de classes. O romance termina com a família a sonhar com uma vida nova na cidade.

“A enxada” se refere ao título de um conto de Bernardo Elis, escritor goiano; a obra foi publicada em 1966, momento de grandes impasses na luta dos camponeses no Brasil, limitados pela ditadura militar. Bernardo Elis, assim como Graciliano Ramos, foi feliz ao escrever uma obra com grande relevância por narrar fatos significativos na vida do ser humano. A obra narra a história de um trabalhador rural que não possui a terra, e muito menos os meios para cultivá-la, falta para o trabalhador uma enxada para que possa cultivar a lavoura de um fazendeiro a quem o trabalhador foi entregue como pagamento de uma dívida. O trabalhador procurará essa enxada, que, por fim, não encontrará, e assim usa seu próprio corpo como ferramenta de trabalho. Por não ser possível terminar o trabalho durante o tempo limitado pelo fazendeiro, o trabalhador pagará com sua própria vida.

O conto aponta os limites daquele momento em relação à luta pela emancipação do trabalhador e do próprio país. Diferentemente de *Vidas secas*, não há problemas de causa natural referentes às dificuldades do trabalhador, o que significa que também em *Vidas secas* o problema não está limitado à estiagem, mas ligado às próprias condições presentes nas relações de poder entre proprietário e trabalhador, que fazem com que os personagens tenham uma “vida seca”.

Desse modo, o trabalho tem como objetivo analisar a ligação e influencia da matéria local

e da terra na forma literária brasileira- não pretendemos traçar um panorama geral, mas sim elencar aspectos principais considerando a análise das duas obras dentro do sistema literário brasileiro. Além disso, ainda pretendemos neste trabalho, perceber qual a forma construída pelos autores das obras *Vidas secas* e “A enxada”, para tratar das questões da terra, a fim de apontar as contradições sociais presentes na sociedade de classes, bem como explorar os artifícios estéticos dos escritores a fim de representar e dar voz ao personagem popular, sobretudo camponês, possibilitando uma interpretação profunda do Brasil.

A pesquisa está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo serão abordadas questões genéricas da literatura brasileira em sua relação com a terra, enfatizando especialmente o período da formação da nossa literatura. Segundo critérios e objetivos do trabalho, a terra será abordada tanto no sentido literal, como terra no sentido de espaço geográfico nacional de um povo. Nesse capítulo será analisada a forma com que os escritores, em diferentes épocas, trataram das questões que envolvem a terra, considerando-se as diferenças estéticas do Romantismo ao Modernismo, mas sem a análise de obras literárias, e, sim, por meio da discussão crítica do processo formativo da tradição literária brasileira. No que diz respeito ao Romantismo, será feito um esforço de percebermos o empenho dos escritores em idealizar uma nação, em busca da emancipação nacional e do respeito internacional por meio da exaltação dos aspectos referentes ao país. Questões em torno do modernismo serão abordadas no segundo capítulo. Buscaremos ressaltar a maturidade da literatura brasileira, consciente dos impasses e contradições, que se fizeram presentes nas obras de que se caracterizaram por um modelo de representação realista, isto é, que buscavam expressar os problemas humanos em sua complexidade. Ainda no primeiro capítulo, será necessário abordar o problema do regionalismo, sua importância para a literatura brasileira, uma vez que as obras analisadas nesta pesquisa têm clara ligação com o regionalismo, o problematizam e o renovam, em relação ao regionalismo pitoresco que vigorava no início de nossa literatura.

No segundo capítulo, além de uma pequena abordagem sobre o modernismo na literatura brasileira, será feita a análise do romance *Vidas secas*, levando-se em consideração a forma literária que Graciliano Ramos criou a fim de apresentar as contradições de nosso país por meio de uma família nordestina, apresentando dilemas para além da temática regionalista, característica dessa obra. O romance aponta os limites da luta de classes; nele, o narrador apresenta essa temática, mas não de forma explícita, como um discurso panfletário, mas,

antes, chama a atenção do leitor para os grandes problemas da sociedade brasileira, ao narrar a vida de Fabiano e sua família.

No terceiro capítulo, será feita a análise do conto “A enxada”, de Bernardo Élis, colocando em evidência os problemas humanos que destroem a própria condição humana. Procuraremos demonstrar como a forma literária evidencia o quanto o modo de produção capitalista sobrepõe o objeto ao sujeito, num processo de reificação e alienação, onde o próprio sujeito vira objeto em uma relação de extrema exploração do homem pelo homem. Para tanto, abordaremos de que forma as opções estéticas de Élis aproveitam o legado do sistema literário brasileiro para, servindo-se do regionalismo pitoresco e do naturalismo, superar as formas anteriores e alcançar uma representação literária eficaz. Além disso, discutiremos também os dilemas do próprio fazer artístico na sociedade reificada, o que, considerando-se as peculiaridades da vida brasileira, também esbarra nos limites do capitalismo atual e universalizado.

Na conclusão, faremos uma breve consideração em torno do trabalho, procurando ressaltar a força da relação entre terra e forma literária, na literatura brasileira, mesmo considerando-se que as grandes produções de nossa literatura foram em sua maioria urbanas.

A tradição de nossa literatura carrega características bastante fortes de nossa terra, as paisagens, a fauna, a flora, o indianismo etc. Todavia, não poderia ser diferente, já que o contexto e a dinâmica de nosso país desde a colonização deixam em evidência esses aspectos, além de que, aspectos naturais da terra são fatores determinantes para a vida. O telúrico é central em nossa literatura, e tem contribuído de forma significativa para a consolidação do sistema literário brasileiro. Além dos aspectos da característica, da terra, nossa literatura se relaciona de maneira significativa com as questões de cunho nacional, ou melhor, a evidência da necessidade de luta pela independência, a emancipação nacional, e as contradições nacionais como, por exemplo, a questão agrária; em meio a tanta terra e tanta riqueza, a maior parte da população não tinha e até hoje não tem um local para morar e trabalhar dignamente. Essas questões apontam problemas que vão além de problemas nacionais, esse recorte aponta questões de cunho universal, como os grandes problemas humanos presentes no atual modo de produção. A literatura brasileira tem apresentado isso, às vezes de forma idealista, e às vezes de forma consciente, chamando a atenção para os impasses e impossibilidades a serem enfrentados pelos homens na luta por uma vida efetivamente humana. Perceber as impossibilidades significa buscar outras maneiras de se chegar à possibilidade.

Fazer uma análise estética nessa perspectiva possibilita apresentar a força da literatura de colocar em evidência as contradições de nosso país, que carrega em sua base econômica a agricultura e pecuária, por meio de uma linguagem que tende a negar a naturalização dos fatos chegando à essência, evidenciando a causa, mas de forma diferente da linguagem cotidiana, que tende a mostrar a consequência sem chegar à causa que marginaliza, desumaniza e oprime aqueles que não tiveram, assim como ainda não têm, a oportunidade de ter acesso ao bem mais importante para a grande maioria dos seres vivos, a terra.

Nessa perspectiva, a análise a ser realizada nesta pesquisa tem como base teórica diversos autores, entre eles os principais são: Antonio Candido, Hermenegildo Bastos, Luiz Bueno, Georg Lukács. A obra de Antonio Candido é importante na medida em que nos aponta a imposição da forma literária europeia que se chocou com a matéria local, e assim se constituiu uma literatura brasileira, que precisou lidar com elementos típicos da terra; além disso, o mesmo autor aponta a ideia de pátria pretendida pelos escritores brasileiros por meio da exaltação da terra, o que não nos garante de certo uma verdadeira pátria.

Embasados no crítico Hermenegildo Bastos, buscaremos demonstrar que a literatura é um terreno em permanente disputa, pois antes de se colocar a representação da realidade, o escritor é o representante de um determinado grupo social. Recorreremos também a sua análise da obra *Vidas secas*, na qual Bastos, com base em Antonio Candido, que também será considerado por nós na análise de *Vidas secas*, aponta a questão da representação do outro, o narrador que procura dar voz ao personagem popular por meio de artifícios com discurso subtendido entre narrador e personagem.

Para a análise do conto “A enxada”, nos apoiaremos nas discussões sobre regionalismo, considerando autores que se dedicaram a esse tema, como Antonio Candido, Lígia Chiappini, entre outros. Também nos servirá de ponto de partida o trabalho das professoras Ana Laura dos Reis Corrêa e Deane M. Fonseca de Castro e Costa acerca do conto “A enxada”, de Bernardo Élis. As autoras analisam a obra mostrando o movimento entre os aspectos regionais, locais e cosmopolitas na obra, na medida em que fala do mundo do trabalho e da reificação da produção humana, conseqüentemente da reificação do próprio sujeito.

A teoria de Georg Lukács sobre o realismo como modo de representação literária também será importante para esta pesquisa, na medida em que o filósofo aponta questões relevantes do realismo literário, considerando como verdadeira obra de arte aquela que narra,

sobretudo, fatos significativos para o ser humano, apontando o percurso da história em movimento, nesse sentido, a centralidade da vida humana implica em evidenciar e contrapor a fetichização da mercadoria, e conseqüentemente a alienação do ser humano. Serão utilizados como fontes de pesquisa também outros escritores que se encarregaram de refletir sobre a estética lucakcsiana, como Ranieri Carli.

*Vidas secas* e “A enxada” foram escolhidas como obras de análise para este trabalho, pela sua relevância no que diz respeito ao aspecto da ligação entre terra e literatura, pois têm foco central temáticas relacionadas ao homem e sua relação com as forças produtivas. Em nossa tradição literária, *Vidas secas* é extremamente relevante para o problema central desta pesquisa – terra e literatura –, por abordar literariamente questões ligadas a uma realidade específica, que, na obra, alcançam também uma dimensão universal. “A enxada” é um conto menos conhecido que *Vidas secas*, entretanto com grande importância para termos um panorama mais diverso de fatores literários articulados à produção da vida, sobretudo da terra. Logo, elegemos para análise essas duas obras, ambas ligadas aos problemas do regionalismo e do modernismo depois de 1930, mas produzidas em épocas e regiões distintas, o que nos possibilita uma abordagem a partir do amadurecimento de nossa literatura e conseqüentemente da consciência dilacerada de atraso, como procuraremos demonstrar nos três capítulos que compõem esta Monografia.

## CAPÍTULO I

### TRADIÇÃO DA TERRA NA LITERATURA BRASILEIRA

A literatura brasileira segue uma tradição herdada da literatura europeia, sobretudo portuguesa como escreveu Antonio Candido, mas o mesmo Autor irá dizer que essa tradição está mais estreitamente relacionada com a forma. Contudo, o conteúdo de nossa literatura não pôde deixar de inserir características da terra e de seu povo, isso fará, entre outros elementos, com que nossa literatura seja diferente da literatura portuguesa. Assim diz Antonio Candido:

A história da literatura brasileira é em grande parte a história de uma imposição cultural que foi aos poucos gerando expressão literária diferente, embora em correlação estreita com os centros civilizadores da Europa. (CANDIDO, 1999. p. 13.).

São os aspectos de nossa terra que nos possibilitarão uma literatura diferente. Na prosa do Romantismo, podemos perceber como o narrador pausa a narração com um objetivo único; descrever a cor local, paisagens animais etc. Esses fatores que focam a matéria local, no entanto, apresentarão várias contradições, uma delas diz respeito à exaltação de uma terra que de fato possuía belezas grandiosas, entretanto, política e socialmente, essa terra não era, assim como ainda não é, tão boa como escreveram os românticos. Outra contradição é que os próprios brasileiros não tinham acesso à nossa literatura, já que a grande maioria da sociedade não podia frequentar a escola, e por isso, era analfabeta, sendo, portanto, inacessível um bem cultural importante para o entendimento da realidade nacional em diversos aspectos. Os próprios brasileiros não podiam ler as obras que tratavam da realidade nacional. Essas e outras contradições a serem abordadas no decorrer deste trabalho irão gerar grandes debates na crítica de nossa literatura.

A literatura brasileira carrega uma tradição, sobretudo no que diz respeito à forma, advinda da literatura europeia, condição essa que deriva da imposição colonial; o que não poderia ser diferente, já que essa terra foi invadida, tomada dos nativos. Nossos escritores até o Romantismo, e de certa forma também no Modernismo, sempre foram influenciados por modelos importados. Logo, a influência da matéria local nem sempre esteve coerente com o

que de fato ocorria no Brasil, além de que os critérios e conceitos para a caracterização da terra eram criados a partir desse olhar estrangeiro. Nesse sentido, a cor local não era independente, ela dependia do olhar do outro.

A exaltação da terra, por exemplo, apesar de ter sido uma tentativa de afirmação nacional presente no Romantismo, já se fazia presente na literatura árcade ou mesmo em manifestações literárias anteriores. Ainda no início da colonização, período em que não havia literatura brasileira, mas já se iniciavam manifestações literárias em terras brasileiras, encontramos vestígios de como seria tratada a matéria local, sobretudo ao olhar do colonizador. Essa forma de falar da realidade local será determinante para a construção de um modelo de nossa literatura, o que teve grande importância na consolidação do sistema literário brasileiro. Os relatos dos exploradores viajantes são exemplos disso, tendo como paradigma a carta de Pero Vaz de Caminha, que, mesmo não sendo considerada por boa parte dos críticos uma obra literária, nos traz uma noção de como essas mesmas ideias foram importantes para as produções consideradas como obras artísticas. Citemos um pequeno trecho.

Contudo a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados como os de Entre - Douro e Minho, porque neste tempo dagora assim os achamos com os de lá. (as) águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem! (Carta a El Rei D. Manuel, Dominus: São Paulo, 1963. © LCC Publicações Eletrônicas).

Como se pode ver, a carta, mais do que dar notícias dos exploradores ao rei de Portugal, consistia em descrever as características da natureza e dos habitantes dessa terra. Nas primeiras manifestações literárias aqui realizadas, é possível perceber a fascinação que a terra exercia sobre os colonizadores, não tanto por sua beleza natural, que, pelo aspecto selvagem, tanto se diferenciava da Europa, mas, sobretudo, pela promessa de transformar a natureza em mercadoria:

Vista por fora é pouco apetecida,  
porque aos olhos por feia é parecida;  
porém dentro habitada  
é muito bela, muito desejada,  
é como a concha tosca e deslustrosa,  
que dentro cria a pérola fermosa.  
Erguem-se nela outeiros  
com soberbas de montes altaneiros,  
que os vales por humildes desprezando,  
as presunções do Mundo estão mostrando,

e querendo ser príncipes subidos,  
ficam os vales a seus pés rendidos.  
Por um e outro lado  
vários lenhos se vêm no mar salgado;  
uns vão buscando da Cidade a via,  
outros dela se vão com alegria;  
e na desigual ordem  
consiste a fermosura na desordem.

(OLIVEIRA, 2005, p.127.).

No Arcadismo, a consciência de que a grandeza assustadora da terra beneficiava mais os colonizadores do que a Colônia já começa a ganhar expressão literária, que busca valorizar a terra pelas suas riquezas naturais:

Aqueles matos negros, e fechados,  
Que ocupam quase a região dos ares,  
São os que em edifícios respeitadas  
Repartem raios pelos crespos mares:  
Os Coríntios Palácios levantados,  
Dos ricos Templos Jônicos Altares,  
São obras feitas destes lenhos duros,  
Filhos desses sertões feios, e escuros.

(PEIXOTO, 1982, p.81.).

Já no Romantismo, a força da grandeza da terra é louvada, como forma de engrandecer a pátria, que nesse momento procurava consolidar a Independência. No poema “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, podemos perceber a que ponto os poetas e ficcionistas chegaram a engrandecer nossa terra a fim de se afirmar como nação, e consolidar uma forma que se adaptasse à matéria local, carregada de aspectos nacionais:

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores,  
Nossos bosques têm mais vida,  
Nossa vida mais amores.

(DIAS, 1998, p.26.).

É sabido que, desde as primeiras manifestações, nossa literatura se envolve de forma

significativa com a matéria local, haja vista que não teria como ser diferente, pois a dinâmica, a história e o contexto da época traziam tais aspectos à tona; enfoquemos, agora, o Romantismo a fim de aprofundar um pouco mais o problema.

A afirmação nacional, a ideia de nação era um dos grandes objetivos do Romantismo. A questão que nos parece importante entender é por qual meio se pretendia isso, e se, de fato, estava no horizonte a construção de uma nação, ou ainda o que se entendia por nação. Essas questões se fazem importantes, por sabermos que nosso país tem base econômica alicerçada no escravismo, além de professar as ideias liberais do capitalismo mercantil, ou seja, dois modelos contraditórios; nesse sentido é impossível consolidar uma nação, ainda mais sem incluir os marginalizados nesse projeto.

Logo, o olhar eufórico, a cobiça do período colonial bem como as boas intenções do Romantismo farão com que, na literatura brasileira até o Romantismo, se exagerem os aspectos naturais e lendários, esquecendo-se da questão principal na busca da construção de uma nação, os problemas humanos. Antonio Candido generalizando o problema para toda a América diz: (*“Na América tudo é grande, só o homem é pequeno”*). (CANDIDO, 1989, p.141.). Nesse sentido, o trabalho dos românticos foi muito idealista, imaginando e fingindo uma realidade que na verdade não estava coerente com o passado, muito menos com o presente, mas se projetava um futuro com base nesse pensamento idealizado.

Por outro lado, o Romantismo, no Brasil, alimentou uma grande esperança para a consolidação da nação, esperança essa que, de fato, poderá ter contribuído em alguns casos para a luta contra a dependência da Metrópole colonizadora, e que, no caso da literatura, se empenhou na luta pela independência. Já as questões referentes à luta de classes ou às desigualdades concretas de nosso país, a “independência” de fato, não foram conscientemente formuladas nesse período. Como política e socialmente as condições idealizadas pelo Romantismo não estavam realmente dadas, os elementos que contribuirão para todo esse otimismo são apenas de ordem “natural”. O exotismo, as belezas não vistas em outras terras, e o indianismo como afirmação idealizada de que nós tínhamos uma identidade; tudo isso contribuía para o otimismo social, a esperança de que, nessa terra, seria possível construir uma grande nação.

Pátria do pensador, terra do cantador. Um dos pressupostos ostensivos ou latentes da literatura latino-americana foi esta contaminação, geralmente eufórica, entre a terra e a pátria, considerando-se que a grandeza da segunda seria uma espécie de desdobramento natural da pujança atribuída à primeira.

As nossas literaturas se nutriram das "promessas divinas da esperança" — para citar um verso famoso do Romantismo brasileiro. (CANDIDO, 1989, p.140-141.).

Esse exotismo que plantava otimismo e que trazia uma ideia forte de nacionalismo, por outro lado, servia de estímulo ao prolongamento das bases do colonialismo (escravidão e latifúndio), mesmo no período da Independência, haja vista que, com isso, havia uma espécie de “prostituição” do Brasil, que colocava seu corpo, sua terra, “a venda” na mesma medida em que tanto engrandecia sua beleza. O simples fato de descrever e envolver o telúrico, na literatura, no ponto de vista político de nacionalidade, não alterava a consciência nem as ações políticas. No ponto de vista estético, o simples fato de incluir elementos típicos do território também não nos garantia uma literatura independente da europeia. José Veríssimo assim diz em relação aos poemas telúricos:

Chamar-lhe poema “eminente nacional”, porque introduziu nas suas descrições frutas, plantas e animais do Brasil e alguns aspectos da natureza brasileira, é equivocar-se sobre o sentido da expressão. O vezo de cantar as cousas da terra, de nomeá-las, citá-las ou descrevê-las, às vezes comovidamente, mas também às vezes sem emoção alguma, era velho na nossa poesia. (VERÍSSIMO, 1915. P. 80.).

Com essa idealização, a literatura no Romantismo tem a sua expressão voltada ao apego a terra e à pátria “A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma” (CANDIDO, 1989, p.140.). Estado de alma que fez com que os escritores brasileiros inventassem um passado para nossa literatura, pois a mesma se desenvolveu ligada à literatura europeia, embora com aspectos específicos da terra, não tendo, portanto, um passado autônomo.

Essa perspectiva nos faz reforçar a ideia de que na América o homem era de fato pequeno. Por mais que houvesse boas intenções, o Romantismo não conseguiu atingir a ferida, falar dos grandes problemas humanos. Quanto mais buscava falar dos aspectos da terra, mais se distanciava no sentido de contribuir por meio da literatura com a construção de uma nação. Além de que, no ponto de vista estético, os elementos exagerados da cor local comprometem o valor estético das obras, como diz Machado de Assis em “Instinto de nacionalidade”:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. (M. de ASSIS, 1959, p. 03.).

Contudo, o “amor à pátria tanto enfatizado”, colocava a mesma antes do ser humano, ou seja, a ideia de pátria se fazia mais importante que o próprio ser humano, o que é uma contradição, pois não é possível consolidar uma pátria, sem considerar em primeiro lugar o próprio homem protagonista dessa pátria: “Mas era moda louvar descomedidamente, engrandecer sobre posse, tudo o que era nosso, na ingênua esperança de nos valorizarmos” (VERÍSSIMO, 1915, p.99.).

Com efeito, o mundo externo transfigurado na obra literária a partir dessa perspectiva ufanista da pátria fez de nosso singular algo muito específico, a ponto de possuir poucos elementos com relevância universal. Os aspectos telúricos, tão enfatizados nessa perspectiva, comprometiam a qualidade estética das obras. Desse modo, para falar do universal, por meio do singular, o último tem que conter questões relevantes para além desse singular. Tem que captar aspectos relevantes para o ser humano, isso nem sempre permite colocar, em primeiro plano, as coisas tão específicas. O recorte deve ser a vida humana, não as paisagens, ou riquezas da terra, a menos que essas contemplem a primeira, sejam formas que se relacionem e evidenciem a primeira, de forma que “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. (M. de ASSIS, 1959, p.03.).

É importante ressaltar que pregar a pátria, ou melhor, o nacionalismo na literatura brasileira trouxe questões positivas bastante relevantes, como já dissemos; as lutas contra o colonialismo as lutas de libertação nacional. Quando se tem essa perspectiva da libertação, logo o local ganha relevância universal. Ganha um valor mais universal ainda, a obra que trata não somente da libertação nacional, ou seja, ser independente da metrópole, mas também a libertação por dentro do Estado nação, ou seja, a libertação da opressão. As questões sociais de cunho nacional para além da imposição da cultura ocidental, por exemplo, não puderam ser tão enfatizadas nesse período, exceto o problema da escravidão que nem sempre poderá ser entendido como uma questão social de forma mais genérica, pois a abolição era importante para o desenvolvimento do próprio sistema.

A questão agrária, ou seja, o fato de que as terras estavam concentradas nas mãos de poucos, problema que se arrasta até os dias atuais, não estava presente, pelo menos de forma

consciente, no pensamento artístico do período, além disso, a literatura não explorava de uma forma mais profunda a vida do povo, logo o povo não estava no foco como questão importante no projeto da construção de uma nação no sentido mais verdadeiro da palavra, reflexo da própria realidade, uma vez que a literatura condensa e reflete a realidade de maneira profunda, deixando ver questões relevantes que não estão evidentes; nesse sentido, ao buscar retratar aquilo que estava presente na realidade, conseqüentemente, as questões e a vida do povo ficavam em segundo plano.

Com efeito, do ponto de vista literário, o Romantismo foi determinante para a tradição da literatura brasileira. Se temos uma literatura bastante rica, é graças a esse movimento. Na forma importada não cabiam a realidade e a matéria local, mas ela foi adaptada a essa realidade, favorecendo, aos poucos, pelo acúmulo literário, uma produção estética que no conjunto alcançou uma importância significativa.

Se o Romantismo não deu conta do sonho de se construir uma nação, haja vista que a literatura não tem esse poder, embora possa contribuir para isso, é certo que contribuiu de forma significativa para o enriquecimento cultural, afirmação nacional e conhecimento das diversas realidades das variadas regiões desse país. Nossa literatura descreveu lugares, cenas, costumes do Brasil, com foco na forma de vida tipicamente construída por meio da miscigenação. Desse modo, as contradições, os problemas sociais, embora não tenham sido trabalhados de maneira mais elaborada no Romantismo, sempre foram inseridos em nossa literatura – às vezes mais e de forma madura e consciente, às vezes menos – na medida em que ela ia alcançando todas as regiões e costumes, construindo um panorama geral da cultura de nosso país, deixando em evidência a realidade nacional. Essas questões fazem parte da construção estética da literatura, a mesma apresenta lados positivos e lados negativos, ou seja, tem o poder de mostrar as contradições, é uma linguagem, por natureza, dialética.

O romance *Iracema*, de José de Alencar, nos traz vários elementos dessa contradição, tanto do ponto de vista de falar sobre o problema da realidade, a matéria local, como sob o ponto de vista estético, trazendo sempre presente o nosso objetivo neste trabalho, a relação da literatura com a terra.

A respeito disso, podemos citar a forma como o narrador descreve Iracema: a jovem representa a alma da nação. Por outro lado, suas características são descritas, tanto do ponto de vista estético como do ponto de vista ético, de acordo com os conceitos e padrões da cultura ocidental. Logo, a descrição de Iracema traz esse olhar do colonizador, mas por outro

lado, está revestida de elementos próprios do solo brasileiro, tanto é que o narrador usa adjetivos que evocam elementos da natureza para caracterizar Iracema, a ponto da mesma se confundir com a terra. Iracema é a síntese da história do nosso país, embora com algumas contradições impulsionadas pela própria estética, pois, além de um passado histórico, o romance é composto por um passado lendário. Além da forma de descrever Iracema, outro elemento nos faz refletir: a passividade dos índios, a facilidade com que cederam. Iracema irá abandonar a tradição, descumprir com o papel que lhe cabia, a guardiã do segredo da Jurema, por fim, além de abandonar a tradição, a jovem abandonará também sua tribo para viver com Martim. Vale ressaltar que nisso há um efeito estético, ou seja, apesar das resistências, a realidade era bem diferente, os colonizadores possuíam recursos, tecnologias, de forma a não ser possível tal resistência por parte dos nativos.

A verdade é que o narrador nos traz uma impressão de conciliação entre indígenas e brancos, ao mesmo tempo em que mostra a destruição dos primeiros pelos segundos. A literatura brasileira tem amadurecido de acordo com os movimentos e produções de obras, logo, os romancistas sempre aprenderam com seus antecessores. Em *Iracema*, já se percebe isso com José de Alencar; o escritor produz uma obra com bastante maturidade, compreendendo as contradições e problemas nacionais. Como é o caso da transformação do Índio em homem “civilizado” por meio ora da força, ora da conquista, na síntese de tudo isso ele encerra a história, a morte de Iracema que deixa um filho, cujo nome Moacir significa “filho da dor”. Nesse sentido, a narrativa de José de Alencar aponta para algo em relação ao Brasil, que, só mais tarde, será claramente formulado pela consciência literária: a história da impossibilidade da nação. A importância desse romance para a formação de nossa literatura está no fato de que outros escritores, como Machado de Assis, por exemplo, puderam, a partir dele, inserir de maneira consciente em suas obras os problemas formulados no romance de Alencar, ainda de forma não plenamente consciente.

### 1.1- LITERATURA, UM TERRENO EM DISPUTA.

O motor da história são as contradições sociais, essas contradições implicam em disputas políticas, essas disputas, no modo de produção capitalista, têm uma relação direta com a luta de classes. De um lado os trabalhadores, do outro os capitalistas, os capitalistas mantêm a hegemonia sobre os trabalhadores, graças ao acúmulo de riquezas que lhes

possibilita criar mecanismos a fim de impedir a revolta dos trabalhadores. Esses mecanismos são, entre outros, os aparelhos ideológicos que têm o poder de criar uma falsa realidade, a ponto de fazerem os oprimidos acreditarem que seus problemas nada têm a ver com essa disputa política, e que, portanto, tais problemas fazem parte da vida, ou seja, são problemas de ordem natural, e não social, econômico e político.

A literatura procura falar do mundo, tendo o homem como central; logo, mostra as contradições implicadas nessa disputa política. Mostrando essas contradições, a literatura ganha uma dimensão também política entre dominadores e dominados. Os interesses e anseios de ambos, intencionalmente ou não, se fazem presentes na obra literária. É claro que, nas representações estéticas, os escritores sempre tomam partido e representam, como protagonista, o sujeito e os interesses daqueles que julgam necessário ser representados, esse julgamento tem uma relação bastante próxima com as origens e com a posição social do escritor como afirma Bastos.

Antes mesmo de colocar a questão da mimese literária isto é, da obra como representação da história-, se coloca a questão do escritor como representante da sociedade ou grupo social. (BASTOS, 2006, p. 93.).

Logo, o fato do escritor ser um representante de determinado grupo, o faz trazer para a literatura interesses políticos.

Com efeito, há aqueles que se esforçam em representar os interesses dos dominantes, que não é o interesse do bem comum, e, portanto não é o interesse para o ser humano. Por outro lado, há aqueles que se interessam em representar e lutar a favor aos interesses dos dominados que de fato é o interesse do bem comum, e, portanto representam interesses do ser humano em geral. Isso não significa que uma mesma obra não represente interesses de ambos os lados, já que a literatura é dialética por natureza. Por conseguinte, o escritor que tende a produzir uma obra realista, poderá ter que ir contra a posição política do mesmo, o que do mesmo modo apresentará de maneira ainda mais precisa as contradições sociais e conseqüentemente assumindo um posicionamento na sociedade.

Devido à forte ideologia imposta pela classe detentora dos meios de produção, e que por isso tem um poder sobre aqueles que não possuem tais meios, a literatura, como parte dinâmica dessa realidade, favorece também essa hegemonia. Ou seja, embora a literatura seja uma negação da alienação, por outro lado, ela também reproduz a ideologia da classe dominante, no entanto, na medida em que reproduz a ideologia dominante, a literatura nos

mostra mais uma vez as contradições, deixando ver aquilo que a ideologia tenta esconder. Isso faz da literatura, mesmo sem nenhuma intencionalidade, um espaço em disputa.

Bastos diz que a prática literária é por si mesma uma arena de luta política, mas esta luta depende da eficácia estética. Nesse sentido, o mesmo autor ainda diz que, para a literatura ter um sentido político, os modos de representação estética têm que ser refinados, ou seja, muito bem trabalhados artisticamente, pois o mesmo autor ainda diz que, da eficácia estético-literária, dependerá o valor da representação política. Logo, uma obra sem valor artístico também não possui valor político, uma vez que não consegue falar dos problemas humanos mediante a história. Nesse sentido, quanto maior a qualidade estética de uma obra, mais política ela é, pois traz presentes as contradições sociais.

Com efeito, quando se trata da literatura brasileira, essa disputa política tem uma relação direta com a terra, a questão agrária sempre foi um processo de constantes lutas e disputa em nosso país, haja vista, que o país está alicerçado no mundo do latifúndio agrário. Entre nós, a posse desta terra sempre foi um privilégio para minorias, começando pelas capitânicas hereditárias; depois pela lei de terras em 1850, que Stédile (2005) chamou de “o batistério do latifúndio”, pois se torna legal o modelo da grande propriedade que vale até hoje; a grilagem de terras, a expulsão dos posseiros; e pela tradição, ou seja, o regime conservador que não aceitava envolvimento amoroso entre pessoas de diferentes classes sociais a fim de preservar a posse da terra nas mãos de poucos, bem como o poder oligárquico. Os negros, por exemplo, que habitavam na terra, após a abolição não podem mais habitar nem trabalhar nela. A reforma agrária que, em muitos países desenvolvidos, serviu de impulso ao desenvolvimento do próprio capitalismo, em nosso país não se fez necessária segundo tais objetivos, e como reparação e justiça social, também está longe de acontecer.

Na medida em que a posse da terra era um privilégio para minorias, assim como ainda é, a literatura como parte do meio dinâmico traz isso presente, participando dessa disputa como afirma Bastos.

O território da literatura é um espaço em e de litúgio, o que também quer dizer que as contradições se deslocam da ocupação da terra para a ocupação da literatura, como numa guerra de posição. (BASTOS, 2009, p.15.).

Isso fará com que a própria literatura seja um território em disputa, nas palavras do mesmo autor: “A literatura, que ocupa territórios, é também um território cuja ocupação é disputada. Cada novo escritor reabre a questão” (BASTOS, 2009). Com efeito, a literatura é

um terreno em disputa, apresentando interesses antagônicos, ainda nas palavras do crítico: “Política é a literatura porque é um território de luta: para a reprodução da hegemonia e para a produção de contra-hegemonias” (BASTOS, 2009, p. 2.).

Com a maturidade da literatura brasileira, na medida em que os escritores reabrem essa questão, é possível falar e formular com mais evidência o problema, haja vista a maior propriedade na forma de acordo com o amadurecimento possibilitado pelos acertos estéticos ao longo da trajetória, sendo possível, ora por meio da tradição, ora por meio da ruptura, essa maior propriedade artística.

Contudo, para uma obra literária possuir valor estético, automaticamente, o escritor precisa criar uma estrutura, uma forma que condense em si mesma aspectos significativos para a maioria da sociedade, o que possibilita à mesma atingir um valor universal. Portanto, antes da estética, o artista se preocupa com a matéria, e essa matéria precisa atingir os anseios da maioria, por meio de uma linguagem sensível a ponto de tocar a alma do leitor. É nesse sentido que os anseios, os problemas, os dilemas dos marginalizados e opressores se fazem presentes na arte, não teria como ser diferente, já que a arte trata da vida, ou ainda mais, dos problemas da vida humana.

No caso de nossa literatura, sempre houve envolvimento político. Primeiramente, ainda no período colonial, a disputa se fazia por meio da dominação direta dos portugueses aos índios, negros e brancos pobres; neste caso a disputa era pela imposição dos padrões europeus, como é o caso da religião e do próprio idioma, imposição marcada por motivos ideológicos, políticos e econômicos. Como afirma Candido:

Com efeito, além da sua função própria de criar formas expressivas, a literatura serviu para celebrar e inculcar os valores cristãos e a concepção metropolitana de vida social, consolidando não apenas a presença de Deus e do Rei, mas o monopólio da língua. (CANDIDO, 1999, p.13.).

Não é difícil perceber os efeitos de tal imposição se analisarmos a “importância” que a religião cristã, sobretudo o catolicismo, adquiriu em nosso país.

Em um segundo momento, podemos perceber o envolvimento da literatura disputando posições políticas através das lutas nacionais por independência, bem como após a independência, a consciência nacional. O que estava em jogo nesse momento era a disputa por um projeto nacional por diferentes interesses de classe.

E há um terceiro momento, que começa com Machado de Assis, que é o de uma

literatura bastante madura, consciente dos limites e impossibilidades tanto do país como da própria literatura e que por isso fala dos problemas humanos com maior propriedade, sem aquele idealismo antes enfatizado.

Independentemente da época e movimento literário, a verdade é que a literatura, como faca de dois gumes, ao mesmo tempo em que favoreceu a dominação e imposição, deixou ver e pôde falar pelos marginalizados. Como ressalta Antonio Candido:

Como ficou visto noutros níveis, também aqui, na esfera essencial dos recursos literários, a imposição e adaptação de padrões culturais permitiram à literatura contribuir para formar uma consciência nacional. Na sociedade duramente estratificada, submetida à brutalidade de uma dominação baseada na escravidão, se de um lado os escritores e intelectuais reforçaram os valores impostos, puderam muitas vezes, de outro, usar a ambigüidade do seu instrumento e da sua posição para fazer o que é possível nesses casos: dar a sua voz aos que não poderiam nem conseguiriam falar em tais níveis de expressão. (CANDIDO, 1989, p. 177.).

Nas palavras de Antonio Candido, podemos perceber o potencial da linguagem literária em evidenciar os grandes problemas humanos, mesmo quando isso não é o principal objetivo.

Em seu texto “Literatura e subdesenvolvimento” (1989), Candido propõe uma leitura da literatura brasileira associada a diferentes momentos históricos do país. Segundo autor, nossa literatura lidou com o atraso do país de forma diferente durante as fases de seu amadurecimento. Candido identifica essas formas da consciência literária acerca do atraso de amena, catastrófica e dilacerada. É importante ressaltar que, embora se liguem a momentos diferentes da história e da produção literária no Brasil, essas fases não são classificações estanques e rígidas, pois elas se interpenetram, uma vez que muitos elementos das obras que representam a consciência amena, por exemplo, continuam presentes, mas de forma transfigurada e renovada na fase da consciência dilacerada, que superando os limites anteriores, conseguiu dar um sentido novo aos elementos pitorescos das fases anteriores.

A consciência amena do atraso corresponde à literatura eufórica e esperançosa na construção do país, que via na terra bela a possibilidade de construir uma grande nação, como se vê, por exemplo, no Arcadismo e, principalmente, no Romantismo. Esse era um projeto pensado, sobretudo, pela burguesia eufórica em ter autonomia para dominar a nova terra. A burguesia queria ser dona dessa terra, sem nenhum obstáculo metropolitano.

A consciência catastrófica do atraso corresponde a um momento de maior maturidade

de nossa literatura, em que foi possível perceber que somos um país subdesenvolvido, e que os meios para superar esse subdesenvolvimento não são os que foram pensados na consciência amena, ou ainda, não existem meios já dados para superarmos o atraso. Essa consciência se mostrou claramente na literatura produzida a partir da década de 30, especialmente no chamado “romance nordestino”.

Na fase da consciência dilacerada do atraso, a maturidade de nossa literatura permitiu a realização de obras que demonstravam grande refinamento estético, que captava a realidade nacional e a expressava com qualidade estética significativa, capaz de elevar o local ao universal, como se vê em obras como *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, por exemplo.

A fase da consciência catastrófica é importante para esta pesquisa, haja vista que as obras que aqui analisaremos, *Vidas secas* e “A enxada”, apresentam muita relação com a consciência do subdesenvolvimento do país, embora também apresentem elementos universalizantes, típicos da fase da consciência dilacerada. Na consciência catastrófica, mais do que as lutas nacionais, o que ficará evidenciado é a luta de classes. As obras *Vidas secas* e “A enxada”, objeto deste trabalho, deixam claro esse embate político na literatura, os escritores estão empenhados em mostrar o sofrimento dos personagens e assim provocar uma reação na sociedade. Nesse momento, as paisagens da terra “bela” não desviam o foco do problema, pois há uma consciência literária de que a terra bela não virou e está longe de virar a pátria grande, o que reforçou o foco da literatura no problema humano presente na luta de classes.

É importante ressaltar que o fato real de subdesenvolvimento serviu de estímulo para a nossa literatura, tanto na consciência amena, quanto na consciência catastrófica, às vezes como estímulo para se atingir um padrão refinado por meio da forma europeia, às vezes por meio de um envolvimento explícito no empenho político de apresentar os problemas do país. Antonio Candido diz que essa força estimulante do subdesenvolvimento na literatura apresenta, na fase da consciência amena, um aspecto imaginário cheio de esperanças, mesmo com uma realidade que não apresentava tal possibilidade, a não ser o fator natural da terra onde tudo o que se planta dá. Ou seja,

a situação de atraso dá lugar ao pitoresco decorativo e funciona com descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao cenário da literatura. Já na consciência catastrófica, funciona como consciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com

o sentimento de urgência, o empenho político. (CANDIDO, 1989, p.157.).

Nesse caso, de forma geral, nossa literatura apresenta essa dualidade antagônica que Antonio Candido chamou de literatura de dois gumes, assim, como completa Bastos: “a literatura, que foi entre nós uma arma do colonizador, entretanto pôde veicular os interesses dos colonizados” (BASTOS, 2009). No caso da luta de classes, vale a mesma regra, a literatura refinada e que era privilégio de poucos teve que inserir tanto os temas como o próprio personagem das camadas populares para fazer sentido enquanto arte.

É importante ressaltar que, de certa forma, ainda no período colonial, a literatura se envolveu com as questões referentes ao povo, embora de forma ainda superficial, pois esse envolvimento resultava da necessidade de incluir a matéria local nas formas literárias originárias da Europa. A literatura, produzida em um mundo diferente, com tradições diferentes e povos diferentes, precisava adaptar o modelo europeu a essa nova realidade, conservando a forma estrangeira, mas também a matéria local, que deveria ser incluída e levada em consideração, ou do contrário essa literatura não faria nenhum sentido nesse mundo ainda tão diferente do mundo ocidental: “(...) a literatura foi obrigada a imprimir na expressão herdada certas inflexões que a tornaram capaz de exprimir também a nova realidade natural e humana.” (CANDIDO, 1989, p.164.).

O padrão imposto continuará a ser o modelo hegemônico em nossa literatura após o período colonial, embora os interesses populares se fizessem sentir, por meio da matéria local, nesse padrão.

## 1.2- A INFLUÊNCIA DO REGIONALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA

Para falar sobre o regionalismo, problema que mantém relação com as obras que serão analisadas nesta pesquisa, nossa abordagem segue em torno da prosa de ficção, sobretudo do romance, pois é a partir daí que fica mais evidente a existência de uma literatura com uma característica regionalista. Nesse sentido, é a partir do romance que a literatura brasileira mergulha no regionalismo, mas a poesia já trazia presente tais características, que puderam então ganhar proporção no romance.

Antonio Candido diz que quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes, descrevendo os tipos humanos e a forma de vida social nas cidades e nos campos (CANDIDO, 2000). Isso significa que, além de falar sobre um fenômeno presente na

relação humana, nosso romance buscou apresentar os aspectos físicos de nossa terra, fazendo do espaço e do ambiente local, muitas vezes apresentados como exótico, algo tão importante ou às vezes mais importante do que o aspecto da relação humana, ou seja, dos problemas humanos. Em muitos casos, o próprio homem e suas condições de vida se mostravam como algo exótico.

Talvez não sejam menos grosseiras, do lado oposto, certas formas primárias de nativismo e regionalismo literário, que reduzem os problemas humanos a elemento pitoresco, fazendo da paixão e do sofrimento do homem rural, ou das populações de cor, um equivalente dos mamões e dos abacaxis. (CANDIDO, 1989, p. 156.).

Essa questão enfatizada por Antonio Candido nos mostra esse aspecto negativo do regionalismo, na medida em que elevava o ser humano à mera condição de objeto típico da terra. Além disso, houve uma estereotipação ou caricaturização do homem do campo, tanto no aspecto que diz respeito à linguagem, como no jeito simples de viver, sem muito luxo, que em muitos casos era transfigurado pela linguagem literária com certo exagero. Essa representação pitoresca deixava de explorar as razões da condição do homem do campo e, às vezes, negligenciava até mesmo a sua condição humana, reforçando uma oposição entre homem da cidade e homem do campo, mesmo quando a condição social de ambos era a mesma. Isso fazia com que o homem da cidade se sentisse superior ao homem do campo, independentemente de sua classe social.

Nesse sentido, desde o seu início, o romance brasileiro mergulhou na realidade local: “No período romântico, a imaginação e a observação de alguns ficcionistas ampliaram largamente a visão da terra e do homem brasileiro”. (CANDIDO, 2000, p.100.). É importante ressaltar que a tradição regionalista do romance é uma das tendências do Romantismo que se estendeu ao Modernismo. Logo, a tendência regionalista se faz presente, de forma significativa, nos dois principais movimentos de nossa literatura: o Romantismo e o Modernismo. A adoção de um modo de representação pitoresco foi o principal fator a reforçar a tendência regionalista de nossa literatura. Mas outros fatores também influenciam para o fato de termos uma literatura com uma tradição bastante característica do regional, como o fato de que a realidade do próprio país ter sua história econômica alicerçada no mundo rural. Portanto, o aspecto telúrico, bem como o problema da questão agrária, o patriarcado, o coronelismo, o latifúndio agrário têm uma grande influência no sentido de termos esse aspecto forte de regionalismo na literatura.

Como uma tendência impulsionada pelo Romantismo, o regionalismo foi um dos aspectos mais importantes para a formação do sistema literário brasileiro, contribuindo para aquilo que era específico dos brasileiros, ampliando o espaço geográfico e capturando costumes por mais distante que estivessem os sertões. O regionalismo apresentava aquilo que era típico do país, mesmo com a influência da forma importada, "o regionalismo foi um fator decisivo de autonomia literária e, pela quota de observação que implicava, importante contrapeso realista" (CANDIDO, 2000, p.103.). O autor ainda diz que os bons romancistas não foram irrealistas na descrição da realidade social, mas apenas nas situações narrativas. Esse aspecto nos apresenta essa fidelidade do romance, embora superficial e em alguns aspectos com certo exagero.

No período da colonização de nosso país, os portugueses, bem como outras nações europeias, seguiram desbravando terras em busca de riquezas, chegando às regiões mais distantes do país. Na medida em que isso aconteceu, a literatura seguiu a mesma rota a fim de conhecer essas regiões que eram ocupadas pelos colonos, onde começava uma nova forma de organização da vida, que colocava em contato culturas europeias, indígenas e africanas, com maior força dos valores europeus. O regionalismo, que ia descrevendo as regiões extensas do país, pôde revelar uma realidade pouco conhecida daqueles que estavam nos grandes centros, e tinham uma realidade bastante diferente do homem pobre do campo. Além disso, esse gênero colocava em evidência as culturas locais que traziam elementos bastante significativos no sentido de completar a identidade do povo brasileiro. Esses aspectos fizeram da literatura regionalista um instrumento para revelar o Brasil aos próprios brasileiros, que em muitos casos procuravam conhecer a cultura europeia sem se preocupar em conhecer a realidade do próprio país.

Antonio Candido faz uma analogia metafórica entre terra e literatura para enfatizar esse percurso da literatura rumo às terras colonizadas, mostrando que a literatura chega a todas as regiões do país: "Literatura extensiva, como se vê, esgotando regiões literárias e deixando pouca terra para os sucessores, num romance descritivo e de costumes como é o nosso". (Candido, 2000, p.101.). Essa literatura extensiva traz presente as regiões, fazendo com que a própria estética ganhe esse caráter regionalista.

O subdesenvolvimento também traz à tona os aspectos regionais em nossa literatura, uma vez que as bases econômicas refletem as relações humanas presentes nas regiões, sobretudo no campo, onde a vida do trabalhador tem sido mais drástica e desumana, logo,

existem obras literárias regionalistas com significativa relevância universal, pois “A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante”. (CANDIDO, 1989, p.158.).

Na consciência amena do atraso, temos o regionalismo pitoresco, que criava uma imagem sentimental e exótica, sobretudo do próprio homem, na esperança de superar o atraso sem explorar de forma mais profunda a vida, o sonho, a aflição daqueles que sofriam com a condição do país atrasado. Haja vista que o país era atrasado, assim como ainda é, principalmente para os marginalizados, tendo em vista que a burguesia gozava dos privilégios, materiais e também culturais, já que seus filhos podiam estudar na Europa.

Na consciência catastrófica, temos o regionalismo crítico, desvendando a situação na sua complexidade, revelando que as mazelas do homem não estão relacionadas a seu próprio destino e nem são um problema individual de cada um. A condição marginalizada do trabalhador não se explica pela falta de capacidade. Essa condição tem uma implicação econômica e social, impulsionada pelo sistema capitalista que chega a nosso país a fim de explorar tanto os recursos naturais, quanto a mão-de-obra do trabalhador, logo, nosso país sempre foi subordinado às grandes metrópoles, algo que se arrasta até os dias atuais, tendo em vista que o atual modo de produção tem se articulado globalmente a ponto de subordinar os países periféricos aos países centrais.

Com efeito, fica evidente a diferença estética entre esses dois momentos do regionalismo. O primeiro se foca no sentimentalismo patriótico, a ponto de não captar as questões essenciais, ficando na descrição superficial dos povos no meio rural e nas cidades do interior. O segundo considerara o sentimento humano, possibilitado por uma estética que procura narrar com profundidade a vida do povo nos sertões, nas fazendas e nas pequenas cidades.

Apesar da importância do regionalismo em apresentar e “descobrir” o Brasil, o gênero, na sua fase pitoresca, não pôde explorar questões mais complexas, como afirma Antonio Candido:

Os melhores produtos da ficção brasileira foram sempre urbanos, as mais das vezes desprovidos de qualquer pitoresco, sendo que o seu maior representante, Machado de Assis, mostrava desde os anos de 1880 a fragilidade do descritivismo e da cor local, que banuiu dos seus livros extraordinariamente requintados. (CANDIDO, 1989, p. 160.).

Entretanto, o mesmo autor chama a atenção para a importância do regionalismo,

ênfatizando que as tendências regionalistas continuam, inclusive com valor significativo universalmente. Nas palavras do autor:

O regionalismo foi uma etapa necessária. Que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar na realidade local. Algumas vezes foi oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria dos seus produtos tenham envelhecido. Mas de um certo ângulo talvez não se possa dizer que acabou; muitos dos que hoje o atacam, no fundo o praticam, a realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante, basta lembrar que alguns entre os melhores encontram nela substância para livros universalmente significativos, como José Maria Arguedas, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, João Guimarães Rosa. (CANDIDO, 1989, p. 158.).

Diante disso, iremos no decorrer da análise das duas obras evidenciar a importância do regionalismo como tendência presente no sistema literário brasileiro, que ao decorrer de sua evolução pode elevar o local ao universal.

## CAPÍTULO II

### **VIDAS SECAS, UMA OPÇÃO ESTÉTICA, MAS TAMBÉM POLÍTICA**

Neste capítulo, pretendemos situar o romance *Vidas secas* no modernismo brasileiro para, a partir de então, buscar realizar uma análise um pouco mais profunda dessa obra. Para isso, o capítulo será dividido em três partes; na primeira parte, discutiremos a evolução do romance brasileiro tendo *Vidas secas* como referência no sentido de contextualizar a obra no movimento modernista de nossa literatura; na segunda parte, tentaremos discutir questões em torno da representação do povo por meio do outro de classe; já na terceira parte, procuraremos discutir os aspectos realistas da obra, apoiando-nos no teórico G. Lukács.

#### 2.1- VIDAS SECAS E A EVOLUÇÃO DO ROMANCE BRASILEIRO

A primeira fase do modernismo em nossa literatura, que está situada cronologicamente a partir de 1922, é marcada pela “superação” - estamos usando esse termo em vez de ruptura por sabermos da impossibilidade de uma ruptura propriamente dita. Isso porque é evidente a continuidade da tradição da literatura brasileira ligada às matrizes culturais ocidentais. Entretanto, na fase modernista os artistas procuraram certa autonomia, possibilitada pelas transformações adquiridas no decorrer da formação do sistema literário, a fim de assimilar com originalidade as sugestões de tais matrizes.

Essa superação teve como pressuposto atravessar as barreiras do conservadorismo, a fim de quebrar o paradigma da literatura pura e academicista, bem como evidenciar a cultura tipicamente brasileira – por considerar que, em nossa cultura, predominava a cópia dos modelos europeus. Estavam presentes também questões que envolvem aspectos ideológicos, focados em um nacionalismo impulsionado, ainda, pela fase da consciência amena de atraso, considerando e incorporando, entretanto, questões de cunho social, como a inclusão do personagem popular; a superação da segregação desse personagem, que conseqüentemente não incorporava apenas o personagem popular, mas também sua cultura, como o folclore, entre outras manifestações populares.

É importante reafirmar que essa superação, ao mesmo tempo em que está revestida de

inovações locais no sentido de valorizar aquilo que havia sido construído no próprio país ao invés de copiar exemplos estrangeiros, busca sua base estrutural nas vanguardas europeias; como afirma Lafetá, “O Modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas europeias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem.” (Lafetá, 2000, p. 22.).

Diante disso, a concepção de arte também sofre a alteração pensada pela vanguarda europeia e que serviu de base para essa “inovação” tanto na forma quanto na concepção da arte, sobretudo na literatura. Nessa perspectiva, a arte não é apenas uma mera imitação da realidade, mas possui certa autonomia diante da mesma. Portanto, a arte cria um outro mundo, uma segunda aparência, na medida em que capta no cotidiano um singular que, após transfigurado por meio da obra artística, se transforma em um particular, com capacidade de fazer a síntese dialética entre o singular e o universal. A obra de arte, então, possui esses artifícios pensados pelo artista para que a mesma tenha força e relevância para além da imitação da realidade, uma vez que a mera imitação não daria conta de chegar à essência que está por trás das aparências presentes na realidade.

A perspectiva nacionalista, na primeira fase do modernismo, mantinha, ainda, certos elementos da consciência amena de atraso, que lembravam o patriotismo e o sentimentalismo, embora com aspectos bastante distintos, dos românticos. Esse patriotismo, em determinados aspectos do modernismo, acabou por desencadear atitudes bastante conservadoras, uma tendência contrária àquilo que o próprio movimento procurava superar. O Brasil, mesmo depois de Machado de Assis, na primeira fase do modernismo, ainda é representado literariamente pela riqueza, agora caracterizada não apenas pelas belezas naturais, mas também pelo próprio povo, a ênfase no caráter específico, criticada por Machado de Assis, porque centrada no pitoresco, ainda ganha força, embora de maneira bastante distinta do que se pregava até então.

Por outro lado, essas mudanças impulsionadas pelo movimento modernista, com certos aspectos bastante contraditórios, possibilitaram a transformação da forma adaptada da Europa em uma forma literária mais autêntica. Diferentemente do que tínhamos até o momento. Como adaptação propriamente dita, a forma se transforma e se inova; o que implica também repensar questões referentes ao conteúdo, possibilitando, dessa maneira, a criação de algo novo, que, resultante do acúmulo anterior, foi capaz de representar nossa cultura do ponto de vista literário, a ponto de podermos afirmar que, a partir de então, temos uma literatura própria, como ressalta Candido: “de certo modo, abriu a fase mais fecunda da

literatura brasileira, porque já então havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria” (Candido, 1999, p. 69.). Considerando o fato de que o povo brasileiro é constituído por meio da miscigenação de diferentes povos, é possível afirmar que nossa literatura irá se transformando em uma cultura mais brasileira, na medida em que o mesmo acontece com os próprios brasileiros.

Diante das questões impulsionadas pelo modernismo, nossa literatura se transforma, ganhando uma característica de literatura eminentemente nacional, e, além disso, com bastante maturidade. Se, na primeira fase do modernismo, a literatura brasileira ainda possui aspectos de ingenuidade, é a partir de então que foi possível uma literatura bastante madura presente no romance de 30, levando em consideração, é claro, um dos maiores escritores de nossa literatura e antecessor do movimento modernista, Machado de Assis. Pensando no exemplo de Machado, uma questão nos faz refletir. O que impulsionou os escritores do romance de 30 a ampliar ainda mais uma literatura com traços e características regionalistas? No desenvolver deste capítulo voltaremos a essa questão.

Por ora, trazemos outra interrogação. Qual a ligação entre o movimento modernista de 22 e o romance de 30? Essa questão, por ser bastante complexa, não será aprofundada neste trabalho, tendo em vista os limites próprios da natureza de um trabalho de conclusão de curso de graduação, mas podemos apontar minimamente o que se pode perceber de maneira mais superficial. Digamos que, acima de tudo, essa ligação está no fato de o movimento de arte moderna ter preparado o terreno para os escritores do romance de 30 no que diz respeito à liberdade estética e às opções no recorte em termos de matéria artística. Mas arrisquemos a dizer, ainda, que essa influência e ligação irão para além disso. O projeto estético e ideológico de 1922 continua com o romance de 30 e, desde que se leve em consideração as revisões que puderam “corrigir” o que ainda havia de euforia e patriotismo em 22, pode-se concluir que o amadurecimento do projeto modernista eleva a literatura brasileira ao nível da consciência catastrófica de atraso, mais complexa e realista que a consciência literária que via o atraso nacional de forma amena, sempre compensada pela promessa de futuro da nação destinada à grandeza pela riqueza das formas naturais.

Em se tratando dessa continuidade, podemos considerar *Macunaíma*, de Mario de Andrade, como um marco na quebra do paradigma anterior, ligado à visão amena do atraso nacional, pois essa obra atuou no sistema literário brasileiro no sentido de abrir as portas para

a inclusão do personagem popular e do pobre na literatura brasileira, inclusive como protagonista, o que ficará evidente no romance de 30. Embora consideremos esse fator, é importante ressaltar que, em *Macunaíma*, ainda é possível perceber a estereotipação do personagem popular, vestígios do pitoresco presente no Romantismo, como, por exemplo, a caracterização de Macunaíma como um preguiçoso, generalizando esse personagem como um representante típico do povo Brasileiro. Esse aspecto é, então, revisado pelos escritores no romance de 30. Graciliano, por exemplo, trata de questões muito além desses aspectos, que na verdade são fruto de um misticismo e de uma imaginação desligada da profundidade de nossa realidade.

Desse modo, a influência do movimento de 22 não se dá de maneira direta e simplista, se se levarem em consideração as diferenças entre *Macunaíma* e o romance de 30. Isso implica também em percebermos a complexidade da realidade brasileira, onde romances em diferentes fases possuem algo em comum e, ao mesmo tempo, são bastante distintos. A exemplo disso, comparemos Macunaíma com Fabiano. Macunaíma é um personagem que pode ser relacionado ao estilo do malandro, aquele que consegue se safar dando um jeitinho, embora, no fim do romance, o herói já não se consegue safar, tendo parte do corpo devorado, e assim chegando a uma consciência bastante pessimista de que esse mundo não tem jeito. Diante desse pessimismo, podemos perceber aspectos bastante realistas da sociedade brasileira, a ponto de percebermos então, já em *Macunaíma*, traços de uma mudança da consciência amena para a consciência catastrófica.

Se Macunaíma se safar durante o percurso do romance, o mesmo não acontece com Fabiano. É possível então perceber no primeiro a possibilidade de caracterização de um ser ativo. No caso de Fabiano, em última instância, desde o primeiro momento do romance, não há possibilidade de o personagem se constituir como um ser ativo, capaz de mudar seu destino. Fabiano está tão limitado que é obrigado a adotar uma atitude passiva. Se Macunaíma é um herói sem nenhum caráter, o que podemos dizer de Fabiano? Fabiano e Macunaíma representam, de forma bastante contraditória, a composição do povo brasileiro, que não se restringe apenas às características e perfis do povo, mas também a momentos e condições materiais de cada época e região.

Voltemos, agora, à questão do regionalismo. Machado de Assis procurou superar a literatura regionalista romântica, por considerar tais aspectos comprometedores da qualidade e eficácia estética das obras literárias. A questão é que, mesmo após o legado do escritor, seus

sucedores insistiram no regionalismo. Voltemos ao que Candido salienta quando afirma que a condição de país subdesenvolvido exige do escritor sincero e verdadeiro revelar a cruel realidade do povo, presente nas regiões mais carentes, como a zona rural e as pequenas cidades. No caso brasileiro, essa realidade está bastante ligada ao homem pobre do campo. Sobretudo na década de 30, onde o processo de industrialização ainda não estava totalmente consolidado, estando, portanto, concentrada no campo a maior parcela de trabalhadores, esperançosos de que o processo de industrialização possibilitaria uma melhor condição de vida na cidade, é o que se percebe em *Vidas secas*.

Com efeito, é justamente a consciência catastrófica, ou seja, a consciência da condição de país subdesenvolvido, já presente no romance de 30, que fará com que os escritores continuem dando ênfase a romances com características regionalistas. É importante ressaltar, ainda, que, apesar da modernização política e econômica do país por meio do processo de industrialização, nosso país é evidentemente arcaico, o modernismo, então, evidenciará essa contradição.

O regionalismo presente no romance de 30 possui características bastante distintas do regionalismo presente em nossa literatura até o romantismo. Esse novo regionalismo não pretende dar ênfase às belezas naturais, por saber dos contrastes na realidade social, onde essas belezas e riquezas não possibilitam condições dignas de vida ao ser humano. Além disso, procura penetrar na vida do povo, valorizando o ser humano como centro das ações narradas, a fim de revelar o quanto os valores humanos estão sendo destruídos por uma estrutura que impede as pessoas de serem livres, e assim usufruir daquilo que a natureza nos proporciona. Antonio Candido, em *Iniciação à literatura brasileira*, irá falar sobre essa questão; nas palavras do autor:

Portanto, foi até certo ponto uma retomada do regionalismo, mas sem pitoresco e com perspectiva diferente, pois o homem pobre do campo e da cidade aparecia 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, 1999, p. 83.).

E é isso que ocorre em *Vidas secas*, um romance que podemos caracterizar como regionalista, mas que possui qualidade estética a ponto de esse regionalismo atingir valor universal. Captando todo o percurso do desenvolvimento de nossa cultura literária, o autor de

*Vidas secas* irá fazer uma grande síntese, trazendo presente, inclusive, o legado de Machado de Assis. Apesar das diferenças na estrutura e no recorte dos dois romancistas, e apesar ainda de Graciliano Ramos não ter se inspirado diretamente no romance machadiano, predominantemente urbano, é possível perceber certa semelhança entre os dois romancistas, na medida em que Graciliano também irá priorizar os problemas humanos em detrimento do pitoresco. Desse modo, está presente na obra *Vidas secas* esse sentimento íntimo que revela o autor como homem de seu tempo e de seu país, (M. de Assis, 1959, p.03), e, ao mesmo tempo, capaz de refletir sobre questões para muito além do Nordeste. Os problemas em *Vidas secas*, apesar das questões específicas, são problemas de toda a humanidade.

Graciliano Ramos, consciente das dificuldades em escrever um romance regionalista sem comprometer a qualidade estética, irá encarar o desafio, a ponto de compor um dos maiores romances da literatura brasileira; essa opção regionalista é justamente o que irá fazer com que o romance possua a qualidade reconhecida. Essas dificuldades estão relacionadas, sobretudo, ao empecilho entre a linguagem do escritor culto e a do personagem popular, bem como às questões específicas que aparentemente não são questões genéricas, se pensarmos, por exemplo, no pitoresco; portanto, o autor de *Vidas secas* deixa de lado o pitoresco, dando ênfase, então, às questões centrais da vida humana, o que lhe garante uma obra com grande relevância. Podemos perceber em *Vidas secas* a cautela do autor em procurar uma forma adequada no sentido desse impasse entre narrador culto e personagem popular. Nesse sentido, os artifícios pensados pelo autor, e presentes no narrador, irão dar conta de tal problemática.

Diante do percurso da literatura brasileira, que sempre teve uma ligação muito próxima com as questões da terra, podemos considerar *Vidas secas* um romance característico da evolução de nossa literatura. O romance dá ênfase, sobretudo, a um dos principais problemas na trajetória de nosso país, a questão da terra, e posteriormente a relação entre campo e cidade, desencadeada com o processo de industrialização do país. A questão da relação entre campo e cidade causou, portanto, um impasse no processo de revolução, pois a categoria camponesa estava vivendo um momento de mudança de perspectiva, ou seja, deixar de ser categoria camponesa para se transformar em proletariado. Por outro lado, ainda não temos um proletariado constituído a ponto de representar a classe trabalhadora, além de sabermos que o processo de industrialização trouxe uma única perspectiva, mesmo que ilusória, a ascensão social. A esperança dos camponeses que migravam para as cidades era a da ascensão social, algo que resultou, na verdade, em mera ilusão. Isso, entre outros fatores,

irá impedir o processo de revolução em nosso país.

Captando todas essas questões e fazendo uma reflexão profunda sobre as condições de vida do ser humano, *Vida secas* é o romance que configura toda a evolução de nossa literatura, do Barroco aos anos 30.

## 2.2- REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM POPULAR, SOBRETUDO DO CAMPONÊS: A VOZ DO POVO POR MEIO DO OUTRO DE CLASSE

Em *Vidas secas*, a causa popular está evidente. Considerando os caminhos possibilitados pelo movimento modernista, o romance de 30 irá incorporar o pobre na literatura como protagonista, explorando a profundidade da vida desse personagem. Sustentado por todo esse acúmulo, Graciliano adquire uma habilidade extremamente eficaz para dar voz àquele que não tinha condições de falar, graças à construção de uma estrutura narrativa elaborada de maneira sintética na forma escrita. Não dar a Fabiano sua própria representação foi uma maneira de ser coerente em relação à dialética ficção e realidade. Na realidade isso não seria possível, logo, possibilitá-la na ficção seria muito idealismo.

O narrador irá representar o personagem, embora jamais fale diretamente por ele. Logo, pela relação entre narrador e personagem, o escritor Graciliano usará sua subjetividade, pela qual expressará também sua concepção de mundo, um dos aspectos essenciais para que o artista atinja o realismo artístico, pois sua concepção de mundo se refletirá também em sua obra. Desse modo, embora se sirva de sua própria subjetividade para compor a narrativa, Graciliano cria um narrador que falará de maneira objetiva em relação ao que se passa com os personagens a ponto de ser realista e não facilitar as coisas para Fabiano e família, sendo, portanto, fiel aos fatos de uma determinada realidade objetiva transfigurada por sua arte. Em momento algum o narrador manifestará sentir pena do personagem ou usará o psicologismo melancólico a fim de comover o leitor. Mais do que isso, Graciliano quer despertar o censo crítico no leitor, e não pretende simplesmente comovê-lo superficialmente. Contudo, não seria possível a Graciliano usar um narrador personagem em primeira pessoa, do contrário, a obra não teria esse caráter realista associado aos próprios limites da representação. Além disso, por meio da terceira pessoa, é possível captar diversos ângulos, visão de quem está distante, mas ao mesmo tempo participando de tal realidade; utilizar a primeira pessoa poderia não permitir essa visão omnilateral.

O autor de *Vidas secas* tinha plena consciência das dificuldades em representar o personagem camponês, ele mesmo falara dos empecilhos de entender e falar sobre o homem do campo em conversa com Carlos Lacerda: “Certa vez, sobre S. Bernardo, Graciliano Ramos disse que ainda não podia representar a vida do roceiro pobre porque “o caboclo é fechado”, se esquivava à observação, se faz impermeável ao contato” (Bueno, 2001, p. 255.); em seguida, Bueno ressalta:

Para Graciliano, como se vê, o roceiro pobre é um enigmático, impermeável. Não há solução fácil para a tentativa de incorporação dessa figura no campo da ficção. É lidando com o impasse, ao invés de fáceis soluções, que Graciliano vai criar *Vidas secas*, elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte de tempo, em fim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criaturas se tocam, mas não se identificam. (Bueno, 2001, p. 255-256.).

Nesse sentido, *Vidas secas* é o único romance de Graciliano narrado em terceira pessoa, o autor irá criar artifícios de maneira que o narrador vai revelando a vida dos personagens, vai penetrando na vida dos mesmos a ponto de falar por eles por meio de artifícios que tentaremos discutir minimamente neste trabalho. A chave desses artifícios está no próprio narrador, a partir dele, o autor irá desenvolver uma narrativa a ponto de dar conta de um grande impasse, a conciliação entre narrador letrado e personagem iletrado. Dessa forma, o escritor irá criar um narrador de maneira a garantir coerência com a realidade e contraste entre narrador culto e personagem popular, estando o narrador, portanto, presente e ao mesmo tempo ausente do personagem, como relata Bueno.

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

Dando coerência a este impasse, a obra, ao mesmo tempo em que traz elementos de um discurso complexo e político, possibilita um discurso popular que, após a elaboração por meio do narrador, também trará questões bastante complexas; a fala simples, reduzida, dos personagens nos levará a uma grande complexidade.

Uma das características a nos ser apresentada pelo narrador no sentido de captar o

essencial diante de uma família pobre no sertão nordestino brasileiro está na linguagem. O narrador é fiel no sentido de apontar a redução de linguagem presente nos personagens. Essa linguagem seca e limitada fará com que o narrador interfira no discurso do personagem, ao mesmo tempo em que o próprio personagem invade a narração, criando o que Bastos (2008) chamou de defasagem, ou seja, o discurso não é do narrador nem do personagem, é a própria narrativa que fala por si só.

O governo não devia consentir tão grande safadeza (...) porque vinham bulir com um homem que só queria descansar? Deviam bulir com outros.

- An!

Estava tudo errado

- An! (Ramos, 2011, p. 33-34.).

O narrador, portanto, irá assumir essa realidade presente na limitação de linguagem. Diante disso, entre tantas coisas de que foi privada essa família, está a palavra. A privação da palavra é consequência de outras privações de algo que para o ser humano é essencial, como condições de trabalho, educação etc. Entretanto, a privação da palavra, que é uma consequência de outras privações, será um dos motivos que fará com que Fabiano e sua família continuem sendo privados de direitos e bens essenciais.

Se para o ser humano a linguagem é o mundo, ou seja, conhecemos o mundo por meio da linguagem, portanto, não ter possibilidade, ou ser tão limitado na linguagem, como é o caso da família do vaqueiro nordestino, se resume em não conhecer o mundo. Não conhecendo ou tendo limitado conhecimento de mundo, os personagens não conhecem a si mesmos. Esse é um dos principais motivos, consequência de uma vida à margem dos bens essenciais à dignidade humana, que faz com que os personagens estejam na condição de animal. Em *Vidas secas*, a própria palavra é negada aos personagens. Os personagens ficam impossibilitados de conhecer as coisas como podemos perceber no capítulo “Festa” em que os meninos se admiram ao ver tantos objetos, e se admiram mais ainda pelo fato de ser possível aos homens decorar tantos nomes.

Ocupavam-se em descobrir uma enorme quantidade de objetos. Comunicaram baixinho um ao outro as surpresas que os enchiam. Impossível imaginar tantas maravilhas juntas. O menino mais novo teve uma dúvida e apresentou-a timidamente ao irmão. Seria que aquilo tinha sido feito por gente? O menino mais velho hesitou, espiou as lojas, todas iluminadas, as moças bem-vestidas. Encolheu os ombros. Talvez aquilo tivesse sido feito por gente. Nova dificuldade chegou-lhe ao espírito, soprou-a no ouvido do irmão. Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo

interrogou-o com os olhos. Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência. Vistas de longe, eram bonitas. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas por ventura encerrassem. (Ramos, 2011, p. 82.).

. O que são as coisas se não é possível nomeá-las? Qual é a importância das coisas nesse sentido? Se não as conheço, não posso me objetivar no mundo, e se não posso me objetivar, minha subjetividade é vazia de sentidos e valores humanos.

Nos únicos momentos em que Fabiano adquire as condições para sua objetivação, ele parece impossibilitado de se reconhecer nela, uma vez que o objeto está alheio a ele. Portanto, o desconhecimento da coisa, sobretudo no ponto de vista de sua nomeação, bem como o não reconhecimento de sua subjetividade presente nessa coisa faz com que Fabiano esteja em um processo de alienação, consequência da estrutura social que o dirige. A mesma objetivação que eleva o homem de sua condição natural, para sua condição humana, faz com que ele não se reconheça mais em um objeto criado ou transformado por ele mesmo, portanto essa mesma objetivação tem limitado as possibilidades humanas. Isso não significa que não devamos nos objetivar, a objetivação é uma condição e uma necessidade humana, entretanto, é necessário que nos reconheçamos nessa objetivação. Sujeito e objeto têm que se constituir como um todo não idêntico, mas associado historicamente, em que o sujeito tenha consciência de sua marca no objeto, sem que o objeto seja uma condição para a escravização do sujeito: “o sujeito só pode contemplar, transformar e gozar humanamente o objeto na medida em que não se deixa absorver ou escravizar por ele” (Vázquez, 2010, p. 73.).

Apesar desse processo de alienação de que Fabiano não escapa, é importante ressaltar certa especificidade do personagem. Para ele, está sendo negado aquilo que se tornou necessidade e que, no desenvolvimento desse processo, contaminou o homem a ponto de fetichizar a mercadoria e coisificar o homem, ou seja, os papéis se invertem. A mercadoria ganha alma aos olhos humanos, enquanto o ser humano perde sua subjetividade a ponto de se tornar a própria coisa: “Fabiano, uma coisa da fazenda, um traste, seria despedido quando menos esperasse”. (Ramos, 2011, p. 23). Desse modo, Fabiano, embora seja apenas uma coisa aos olhos do patrão, está e não está inserido nesse processo desumanizador, pois o personagem não eleva a mercadoria acima de sua existência, para ele a mercadoria não é mais

importante do que o ser humano, portanto, o vaqueiro não está contaminado com esse mal da civilização, por estar excluído da mesma. O personagem possui uma espécie de “pureza”, condição essa que anuncia, a partir de seres como Fabiano, a construção de uma nova sociedade.

Conformava-se, não pretendia mais nada. Se lhe dessem o que era dele, estava certo. Não davam. Era um desgraçado, era um cachorro, só recebia ossos. Por que seria que os homens ricos ainda lhe tomavam uma parte dos ossos? Fazia até nojo pessoas importantes se ocuparem com semelhantes porcarias. (Ramos, 2011, p. 97.).

Por meio da deficiência de linguagem, a vida difícil dos personagens se torna ainda mais difícil. Esse fator fará com que a família se isole; o que produz um contraste com a própria essência humana que é a da sociabilidade; se isolando, a família tem sua humanidade violada e sua condição de opressão se intensifica. A intensificação da privação de direitos, pela falta da linguagem, é tão fortemente trabalhada no romance, que da privação linguística Fabiano chega à privação concreta, ele vai preso sem ter cometido crime algum. Diante da narrativa, fica claro o peso da incapacidade de se comunicar e assim se defender, Fabiano esbarra em um grande limite.

Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete um homem na cadeia só porque não sabe falar direito? (...) nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares (...) se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lhe dar com bichos. (Ramos, 2011, p. 35.).

Existem fatores históricos que fizeram dele um homem bruto, com essa linguagem limitada e pouca capacidade de imaginação. Pensar é algo permitido aos personagens apenas de forma reduzida, os mesmos não dispõem de pensamentos um pouco mais complexos no sentido de buscar estratégias e, assim, alternativas para amenizar sua situação de opressão. Essa é uma realidade presente naquele momento e ainda hoje para a classe trabalhadora. Essa forma, assumida pelo autor na composição do personagem e do narrador, chama atenção para esse limite naquele momento, no sentido de uma luta organizada da classe trabalhadora, diante da opressão.

Na forma do romance, além dos limites dos personagens, acuados, entre outros impasses, pela falta de linguagem, está o limite do próprio intelectual. O intelectual, que

possui o poder da palavra, portanto o poder de representação, se depara com a dificuldade de representar o personagem popular, sem deixar de ser realista, esbarrando, portanto, também na questão da linguagem a gerar o problema entre narrador letrado e personagem iletrado. Os limites na forma que envolve a relação entre personagem e narrador representam, também, segundo Bastos, os impasses da sociedade brasileira. De acordo com o autor, há uma dificuldade na realidade, captada pela arte, entre o intelectual de esquerda e o povo, no sentido de como esse intelectual pode se posicionar diante do povo e de como falar e representar o mesmo. Para Bastos, os limites não são apenas do personagem, que representa o povo na obra, mas também do intelectual, que representado por meio do autor e seu narrador, esbarra nos limites da vida concreta da época. (Bastos, 2006, P. 94.).

Obedecer a uma ordem imposta, sobretudo pela classe dominante, também está ligado ao limite de conhecimento diante do mundo “Fabiano sempre havia obedecido, tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia” (Ramos, 2011, p. 28.). Ao personagem, está sendo negado o direito até mesmo de pensar, pois esse seria um bom início, não apenas do ponto de vista individual, mas enquanto classe capaz de lutar contra a ordem vigente, que reduz o trabalhador ora a um animal, ora a uma coisa que cuida de outra coisa na propriedade do fazendeiro.

Pensando sob o ponto de vista individual, o isolamento de Fabiano e família nos faz pensar o quanto Fabiano está ausente de sua classe. A luta do personagem está limitada à sua família, sem uma perspectiva de levante popular: “vivia longe dos homens, só se dava bem com animais” (Ramos, 2011, p. 20.); “fazia se carrancudo e evitava conversas” (Ramos, 2011, p. 76.). Esse era um fator presente também na realidade; é possível perceber esses limites concretos até mesmo na ausência de ação na narrativa. As ações no romance são limitadas a uma rotina em um mundo reduzido, sem o conhecimento do espaço para além das fazendas percorridas pela família a fim de escapar da seca: “estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia saíria da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem” (Ramos, 2011, p. 24.). Por meio do menino mais velho, também podemos perceber o limite de conhecimento em relação ao espaço geográfico.

Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro – mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. Além havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na caatinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos

de macambira – e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente. (Ramos, 2011, p. 58.).

Mesmo quando a família vai à cidade pequena da vila, na noite de natal, não há relações com outras pessoas, a família continua isolada.

A multidão apertava-o mais que a roupa, embaraçava-o. De perneiras, gibão e guarda-peito, andava metido numa caixa, como tatu, mas saltava no lombo de um bicho e voava na catinga. Agora não podia virar-se: mãos e braços roçavam-lhe o corpo. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. A sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso. Era como se as mãos e os braços da multidão fossem agarrá-lo, subjugar-lo, espremê-lo num canto de parede. Olhou as caras em redor. Evidentemente as criaturas que se juntavam ali não o viam, mas Fabiano sentia-se rodeado de inimigos, temia envolver-se em questões e acabar mal a noite. (Ramos, 2011, p. 75.).

Diante disso, a narrativa está coerente com a realidade objetiva, ou seja, falta aos trabalhadores, unidade, os mesmos estão isolados, o que dificulta ainda mais a luta de Fabiano e família no sentido de fugir da secura de suas vidas. Desse modo, o romance irá explorar questões do ponto de vista psicológico para chegar a questões do ponto de vista sociológico. Graciliano explora, sobretudo, a subjetividade dos personagens, pois sua objetivação está ameaçada. Logo, o narrador se interessa pelo eu de cada um dos personagens. Esse é um dos principais fatores que faz com que *Vidas secas* tenha seu valor reconhecido como uma obra de arte autêntica, que realiza o mergulho na vida, o conhecimento íntimo do homem; a obra prioriza o ser humano antes dos aspectos ligados ao meio, sendo assim, o pitoresco é descrito a fim de fortalecer a característica dos personagens em relação a seus sofrimentos.

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. (Ramos, 2011, p. 9.).

Nesse sentido, o telúrico já não esconde o sujeito, pois o telúrico é mencionado em função do sujeito, uma vez que a natureza também está revestida de aspectos da vida seca “A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos”. (Ramos, 2011, p. 9.).

Na obra, o meio social não está desvinculado do sujeito humano, dos personagens, sem com isso negar que o sujeito é constituído na vida social, sem simplificar, portanto, a influência do meio na vida do sujeito.

O interesse pelo eu de cada uma das personagens é superior ao interesse pela natureza e seu fenômenos, mesmo encarados nos seus reflexos sociológicos. Por essa razão, o narrador encarna, à vez, cada uma das cinco personagens, analisando as reações do seu psiquismo em função das circunstâncias. (Cristóvão, 1975, p. 34.).

Em *Vidas secas*, iremos encontrar poucas ocorrências do discurso direto, mas o pouco que se tem é de grande relevância no sentido de compreender o que se passa no interior e na essência da vida dessa família. O discurso indireto associado a um narrador letrado e politizado irá completar a profundidade no sentido de se compreenderem os problemas dessa família, que, na medida em que vão sendo revelados, mostram que são problemas de toda a humanidade.

Em muitos momentos da narração de *Vidas secas*, iremos encontrar o monólogo interior, um recurso bastante importante quando se trata das dificuldades de falar sobre um personagem com tanta limitação no ponto de vista da linguagem como é o caso de Fabiano e sua família. Considerando essa limitação na elaboração de pensamentos complexos a fim de possibilitar uma fala organizada, o narrador penetra no mundo psíquico do personagem, de maneira que parece ler os pensamentos de Fabiano e de Sinhá Vitória, o que evidencia, apesar das grandes diferenças, certa intimidade e conhecimento do personagem por parte do narrador, de maneira que a voz do narrador e a do personagem se confundem. Em determinadas passagens fica difícil saber de quem é o discurso; como no seguinte trecho: “tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha.” (Ramos, 2011, p. 22.).

Nessa sondagem do narrador aos pensamentos do personagem, é que vamos encontrar o monólogo interior. Esse monólogo é na verdade uma concessão do narrador ao personagem, já que as ideias do personagem são bastante confusas. Nesse sentido, o narrador sente necessidade de interferir e organizar os pensamentos do personagem por meio do discurso indireto livre. Por meio desses recursos, o narrador consegue organizar a tumultuada e confusa psique do personagem. Ainda em relação ao discurso indireto livre, em *Vidas secas*, é importante ressaltar o que diz Candido acerca do fato de que o narrador está legalmente presente, representando o personagem. Nas palavras de Candido:

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, 2006, p. 150.).

Isso revela a importância desse narrador na representação de Fabiano e família. O narrador está em sintonia com a causa desse trabalhador, ao mesmo tempo em que, de certa maneira, o próprio narrador se identifica com essa causa, o que faz com que seja um procurador, para além de seu ofício, há uma cumplicidade, no bom sentido da palavra, entre narrador e personagem. O procurador possui a arma que o personagem não possui, no sentido de fazer a única coisa possível para o momento, o conhecimento da linguagem escrita, instrumento que permite ao narrador o poder de representar Fabiano (BASTOS, 2006.).

Outra forma eficaz de representação alcançada por meio do monólogo interior está relacionada à própria organização das ideias de Fabiano, o que se refere de alguma forma também à sua consciência. É por meio desse discurso confuso, entre narrador e personagem, que Fabiano, possibilitado pelo narrador, ganha o mínimo de consciência no sentido de compreender sua situação de oprimido, bem como a causa dessa opressão. Isso pode ser observado no seguinte trecho: “Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca ganhar carta de alforria!” (Ramos, 2011, p.94.).

Ainda no primeiro capítulo, o narrador já aponta questões sobre a confusa consciência do personagem Fabiano, “tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca parecia-lhe como um fato necessário” (Ramos, 2011, p.10.), “e ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por que mais era” (Ramos, 2011, p.15.). Essa confusão esbarra em um limite que é superado por meio do contato entre personagem e narrador. Nesse sentido, o narrador evidencia como, mesmo diante do limite de consciência, o personagem está consciente da vida subumana que leva; o que não poderia ser diferente, pois Fabiano sente na pele as consequências de uma sociedade perversa presente no modo de produção capitalista:

Não podia dizer em voz alta que aquilo era um furto, mas era. Tomavam-lhe o gado quase de graça e ainda inventavam juro. Que juro! O que havia era safadeza.

- Ladroeira. (Ramos, 2011, p.95.).

No entanto, são evidentes os problemas em relação à consciência do personagem, sendo impossível em muitos casos que ele explore de forma um pouco mais profunda a essência de sua condição desumana sem a interferência e sondagem do narrador aos pensamentos e à elaboração do discurso do personagem.

Tinha obrigação de trabalhar para os outros, naturalmente, conhecia o seu lugar. Bem. Nasceria com esse destino, ninguém tinha culpa de ele haver nascido com um destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família. (Ramos, 2011, p.97.).

Ainda em relação a esse limite de consciência, podemos citar a passagem em que Fabiano excomunga o menino mais velho, na qual o narrador enfatiza que Fabiano queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. Em seguida, o narrador comenta que, certamente, o menino não era culpado, ele apenas estava dificultando a marcha da família a fim de avançar para um lugar que a própria família não sabia onde era. Os mesmos não tinham um destino, ou o destino era fugir da seca, nesse sentido, qualquer lugar era o destino, desde que estivessem longe da “seca”.

O limite de consciência de Fabiano se reflete também no filho. Diante disso, quando o menino levava as pancadas dos pais, achava que o motivo de ter apanhado era apenas pelo fato de os pais estarem zangados e não porque houvesse um motivo concreto em relação ao seu comportamento.

A forma de composição do narrador também nos faz pensar naquele que está por trás do narrador, o escritor. Por meio do discurso indireto livre, podemos perceber uma indignação muito forte, que, embora pareça ser do personagem Fabiano, poderá ser também do narrador, ou melhor, do escritor que está por trás do narrador. Citemos a seguinte passagem como exemplo: “tomar as coisas de um infeliz quem não tinha aonde cair morto! Não viam que isso não estava certo? Que iam ganhar com semelhante procedimento? Hem, que iam ganhar?” (Ramos, 2011, p. 98.).

O criador que não pode se representar de forma direta em sua criação, especialmente devido à distância entre mundo letrado e o mundo privado de linguagem de Fabiano, parece representar o homem letrado na figura de Seu Tomás da Bolandeira; criando esse personagem

para dizer algo importante no ponto de vista da luta de classes, a identificação e unificação das diversas categorias de trabalhadores. O narrador faz um esforço a fim de esclarecer que a causa de Fabiano é a causa de todos os trabalhadores, inclusive da categoria de trabalhadores mais intelectualizados. O modo de produção capitalista é o grande inimigo de todos os trabalhadores, portanto todos são oprimidos, embora sinta isso de maneira diferente de acordo com o grau e condições de exploração o que fica evidente na seguinte passagem:

Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho aos outros. Pois viera a seca, e o pobre do velho, tão bom e tão lido, perdera tudo andava por aí, mole. Talvez já tivesse dado o couro às varas, que pessoa como ele não podia aguentar verão puxado. (Ramos, 2011, p. 22.).

No capítulo destinado à cachorra Baleia, o escritor parece projetar no animal em uma espécie de metáfora ao avesso, a dimensão humana que é negada ao homem pobre como Fabiano. O escritor aponta a proximidade entre os personagens primitivos e rústicos e o animal doméstico, nesse jogo de inversão em que o animal ganha sentimentos, um privilégio apenas do ser humano, logo, o animal se humaniza. Por outro lado, os seres humanos, apesar de possuírem sentimentos ainda humanos, vivem condições que os rebaixam à condição de animal. Diante disso, Graciliano chama a atenção no sentido de rever essa decadência humana, é preciso recuperar a humanidade perdida. Além disso, dar sonhos a um animal parece nos apresentar uma utopia na qual várias vozes se projetam, mesmo diante da condição extrema ou até mesmo da morte, como no caso de Baleia, a cachorra pode representar, de certa maneira, a voz dos homens e mulheres cuja humanidade foi negada e perdida. “Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração” (Ramos, 2011, p. 90.).

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (Ramos, 2011, p. 91.).

Desse modo, Graciliano, ao projetar na cachorra tais sentimentos, traz a dimensão da utopia, não de maneira deslocada da realidade, mas no sentido de que é necessário fazer algo para recuperarmos nossa humanidade, é preciso termos esperança e, se há esperança, há também possibilidade de lutar a fim de reverter e recuperar aquilo que ao mesmo tempo, se evoluiu, também retrocedeu, nesse processo contraditório da evolução da humanidade.

No capítulo destinado a Fabiano, podemos perceber um grande dilema. Se a humanidade está negada ao personagem, qual é sua real condição? De homem? De animal? Ou de coisa? O referido capítulo se inicia com Fabiano curando uma novilha que não existe. Ou seja, o vaqueiro está delirando. Diante dessa situação, a fim de não naturalizar a realidade que se passa com Fabiano, o narrador compara o personagem com ratos, entre outros bichos. Homem e bicho estão sempre sendo um dilema na vida de Fabiano, o vaqueiro em vários aspectos é um ser humano, tem sensibilidade, tem sonhos, entre outras características.

Por outro lado, é um bicho, já que sua condição não é de um ser humano. Quando o personagem pensa alto, por meio do fluxo de consciência, e afirma ser um homem, logo em seguida o narrador irá dizer que pensando bem Fabiano não era um homem, era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. O personagem que tinha como ofício guardar coisas dos outros também está rebaixado à condição de coisa, mas as coisas têm mais valor do que o próprio personagem, segundo o julgamento de toda a estrutura de poder na época, do soldado amarelo ao patrão. Para Fabiano, ser bicho era mais importante do que se humano, pois o animal é mais resistente diante das dificuldades de sobrevivência.

Em um país como o Brasil, alicerçado no mundo agrário, com uma tentativa de modernização que continua arcaica, onde o arcaico e o moderno caminham juntos sem parecer serem antagônicos, o regional e o telúrico se projetam de forma bastante forte em nossa literatura. Falar da terra é uma necessidade humana, pois tudo o que somos é possível graças a principalmente esse elemento. Graciliano, na medida em que se esforça para interpretar e falar do Brasil escreve um romance em que a relação com a terra está presente de maneira bastante forte. No caso do Nordeste, é possível perceber a forte ligação do povo com essa terra. Apesar do êxodo, o nordestino se sente preso à sua cultura, o que mostra que, se houvesse possibilidades, os retirantes não deixariam sua terra natal. Apesar da vida cruel que os pobres dessa região levam, eles amam sua terra.

É possível observar, ainda no primeiro capítulo, que a família de retirantes está na verdade em busca de um pedaço de chão para se fixarem. No final do capítulo, o narrador usa os verbos no futuro do pretérito, apresentando o sonho e a esperança da família em se fixar: “A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo” (Ramos, 2011, p. 16.). Já no segundo capítulo, Fabiano e sua família se sentem fixados a terra: “aparecera como bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado (...) ele, Sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados a terra”

(Ramos, 2011, p.19.).

A família se identifica com a natureza e com a terra, entretanto, lhe é negado o direito de se fixar no chão onde pisa; o que torna necessária a fuga rumo a um novo espaço onde seja possível se fixar. Morar é uma condição conquistada pelo ser humano, que, inicialmente nômade, após a descoberta da agricultura, pôde se dar o luxo de parar em um lugar. Na medida em que a humanidade evoluiu, esse luxo passou a ser uma necessidade humana; isso evidencia o fato de essa família ainda estar em uma condição primitiva: “Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano” (Ramos, 2011, p 19.). Fabiano e família querem chegar a uma terra onde possam viver como gente. Apesar de nunca desistirem, não irão realizar esses sonhos, o que lhes obriga a pensar em outras alternativas.

A seca, apesar de ser um fator literalmente verdadeiro no Nordeste, nos parece estar metaforizada no romance, os motivos que levam a família a viver em tais condições estão ligados à estrutura social. Nessa estrutura, só tem direito de cultivar a terra, aquele que possui as condições materiais para ser proprietário dessa terra. Logo, a propriedade privada, associada a outras questões estruturais, é o principal motivo das *Vidas secas* dessa família, como ressalta Coutinho:

(...) Só aparentemente o nomadismo de Fabiano decorre de um fenômeno natural, ou seja, a seca: ele se liga, em primeira instância, ao fato de Fabiano não ser proprietário, o que impede de vincular-se definitivamente a terra; e em seguida, ao baixo nível tecnológico da exploração agropecuária, o que torna os homens impotentes na luta contra os fatores naturais (como a seca). (Coutinho, 2011, p. 176-177.).

Também a cama de lastro de couro que sinhá Vitória tanto deseja nos faz pensar na possibilidade ou impossibilidade de fixação da família. Ter uma cama decente é uma necessidade de alguém que pretende criar raízes, viver pelo menos um bom tempo em determinada região. Na medida em que o sonho de Sinhá Vitória não se realiza, podemos perceber que também o sonho de obter um espaço para se viver não se realizará. A cama de couro de lastro, além de representar essa necessidade humana de se fixar, também nos apresenta a falta de bens para além das necessidades de sobrevivência: o acesso à cultura, ao letramento etc. No capítulo “Fuga”, Fabiano não quer sair, ele deseja ficar, mas sabe que isso não é possível: “A verdade é que não queria afastar-se da fazenda. A viagem parecia-lhe sem jeito, nem acreditava nela” (Ramos, 2011, p. 118.). Esse trecho tem uma força bastante significativa no sentido de mostrar a contrariedade do vaqueiro em deixar a terra. Ele não quer

acreditar que está partindo, entretanto, não pode ficar.

Fabiano tem que optar por ir, e, a partir de então, é obrigado a rejeitar sua região, o que evoca lembranças negativas da vida que tivera até então. Essas lembranças se misturam com a indecisão: o que vem pela frente? E em meio a essa angústia, o sertanejo se arrepia: “Não voltariam nunca mais, resistiriam à saudade que ataca o sertanejo na mata” (Ramos, 2011, p. 123.). Em meio a essa necessidade de fuga, os personagens vão projetando uma vida nova, mas até então, a família ainda pensa em se fixar em um sítio e cultivar a terra, “Acomodar-se iam num sítio pequeno, o que seria difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra.” (Ramos, 2011, p.127.). Mas isso ainda não será possível, a ponto de o vaqueiro e sua família terem que deixar de vez o campo e partir para a cidade, expulsos pelo sistema capitalista que quer espaço no campo para explorar de maneira mais livre a terra e os trabalhadores. No entanto, de trabalhadores como Fabiano, a oligarquia agrária já não necessita mais.

Fabiano contribuirá para o exército industrial de reserva na cidade; qual a possibilidade do vaqueiro e sua família conquistarem o direito de ser gente nessa nova vida? O romance termina sem muita perspectiva, no entanto, com muita esperança e força a fim de conquistar o direito de ser gente, bem como a vontade de viver. Para isso, Fabiano e família terão que se aliar e se organizar em conjunto com outros indivíduos que se identifiquem com sua causa. Se, na fazenda, o vaqueiro não adquire a mínima possibilidade de se organizar e se unir a sua classe, talvez a perspectiva que *Vidas secas* aponte seja essa, a de que Fabiano, assim como tantas outras pessoas que o personagem representa, se organize enquanto classe a fim de superar essa sociedade, e, a partir dessa, construir uma sociedade autêntica, com valores verdadeiramente humanos. Essa é uma perspectiva que toda grande obra de arte nos aponta: “A primeira coisa que nos diz uma obra de arte é que o mundo da liberdade é possível, e isso nos dá força para lutar contra o mundo da opressão. A arte é a antítese da sociedade” (BASTOS, 2011, p.138.).

### 2.3- ASPECTOS REALISTAS DA OBRA *VIDAS SECAS*.

Depois desse pequeno esboço em torno da forma do romance e de algumas questões referentes ao papel político da obra *Vidas secas*, tentaremos apresentar alguns aspectos relacionados ao realismo presente nesta obra. Para isso, iniciemos a discussão refletindo um

pouco a respeito do próprio objeto artístico. Em *Vidas secas*, as relações humanas não estão colocadas de forma genérica, e sim, nas manifestações individuais. “A arte não vê as relações humanas em sua mera generalidade, mas em suas manifestações individuais” (Vázquez, 2011, P. 31.). Isso garante ao escritor um mergulho na subjetividade de seus personagens. Personagens esses que foram criados a partir de uma determinada realidade objetiva.

Desse modo, o homem representado no romance é o homem concreto, com todos os seus dilemas, com todas as suas contradições, o homem vivo em relação com as forças produtivas da vida. Entretanto, diferentemente das concepções positivistas presentes, sobretudo, no naturalismo, em *Vidas secas*, não há uma mera imitação e, portanto, reprodução imediata da realidade. Partindo do concreto, da vida real, Graciliano Ramos eleva sua criação a ponto de ir muito além da reprodução fotográfica e imitação do real, ele parte do singular, ou seja, o mergulho no individual, para chegar ao universal, criando um mundo onde a vida concreta dos homens está presente. Esse percurso exige do escritor uma criação e não imitação do real, a fim de superar o limite da aparência.

O artista tem diante de si o imediato, o dado, o concreto real, mas não pode permanecer nesse plano, limitando-se a reproduzi-lo. A sociedade humana só lhe revela seus segredos na medida em que, partindo do imediato, do individual, eleva-se ao universal para, depois, voltar novamente ao concreto. Mas esse novo individual, ou concreto artístico, é precisamente o fruto de um processo de criação, não de imitação. (Vázquez, 2011, P. 31-32.).

A verdadeira obra artística não copia uma realidade, mas sim cria uma outra realidade a partir da realidade presente no cotidiano, e esse movimento está presente em *Vidas secas*.

Na forma do romance *Vidas secas*, encontraremos fatores a ultrapassar o ponto de vista ideológico, ou seja, apesar de sua posição política, Graciliano supera a perspectiva ideológica, isso não significa assumir uma postura neutra, mas sim, a partir de suas concepções, chegar à verdade, considerando de uma certa forma, é claro, também o ponto de vista e suas concepções ideológicas, sem, entretanto, submeter inteiramente sua criação literária a suas concepções ideológicas, estes são fatores que atuam na composição do texto, mas não constituem o elemento central da construção romanesca. É através desse processo, que o autor de *Vidas secas* nos apresenta uma verdade sobre a realidade. Por meio da reflexão em torno da realidade, Graciliano reflete a si mesmo, e através de sua própria reflexão, reflete sua época e sua classe. Nesse processo, o particular, ou seja, a forma artística fará a mediação entre o singular e o universal. Nesse sentido, o singular se converte em universal, por meio do

particular. Por meio do indivíduo, singular, Graciliano atinge o gênero humano, universal.

Através desse processo dialético presente na forma literária de *Vidas secas*, é que em seu conteúdo pode se perceber um conhecimento bastante profundo do sujeito e sua constituição na sociedade. Esse movimento garante à obra superar a aparência, a ponto de atingir a essência em relação aos fatores essenciais que levam a família de retirantes a viver em tais circunstâncias.

A perspectiva realista tende a superar a pura descrição e a imitação da realidade, uma vez que isso não permite chegarmos à verdadeira realidade. A matéria transfigurada por meio da forma artística tem que trazer um sentido para o homem, logo, tem que ter como centro discussões importantes para o homem, a fim de que a obra seja uma verdadeira obra artística: “O homem é objeto específico da arte, ainda que nem sempre seja objeto da representação artística” (Vázquez, 2011, p. 31.).

Nesse sentido, Vázquez ainda diz que os objetos não humanos, representados artisticamente, aparecem em certa relação com o homem, revelando não o que são em si, mas o que são para o homem, isto é, humanizados. Desse modo, a pura descrição não garante a verdadeira essência daquilo que faz sentido para a vida humana. Lukács, em “Narrar ou descrever?”, ainda diz que o escritor precisa superar na representação a causalidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade. (Lukács, 2010, p. 151.). O mesmo autor ainda diz que “as coisas só têm vida poética quando relacionadas com as experiências humanas. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve, mas figura a sua função na concatenação dos destinos humanos”. (Lukács, 2010, p.175.).

Apesar dos limites em relação às ações dos personagens de *Vidas secas*, a forma presente na obra é constituída, sobretudo, por meio de ações, num movimento constante em diferentes tempos verbais e espaços, o que garante o predomínio da narração. “Na verdadeira arte narrativa, a série temporal dos acontecimentos é recriada artisticamente e tornada sensível por meios bastante complexos” (Lukács 2010, p. 171.). A descrição só é apresentada como acessório à narração. Lukács, em “Narrar ou descrever?”, enfatiza que Tolstói, na obra *Ana Karenina*, não descreve uma “coisa”, mas narra o destino dos indivíduos. Em *Vidas secas*, encontraremos a mesma característica, Graciliano Ramos narra o destino dos indivíduos, a fim de mostrar a essência do gênero humano. Um percurso do singular para o universal por meio do particular. A obra tende a nos apresentar uma reflexão bastante profunda sobre a

realidade, sobretudo a brasileira, captando nessa reflexão a essência do real no que diz respeito ao destino do homem.

Na forma do romance, encontramos, sobretudo no capítulo “O mundo coberto de penas”, a evidência dessa relação dialética entre aparência e essência. Através da observação de um fenômeno de uma dada realidade objetiva, nesse caso a morte do gado, Sinha Vitória parte do “concreto real” (Carli, 2011). Através desse “concreto real”, Sinha Vitória, mesmo em seus limites de abstração, eleva esse “concreto real” ao “concreto pensado” (Carli, 2011), de maneira a descobrir que as arribações é que estariam matando o gado.

O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado.  
Sinha Vitória falou assim, mas Fabiano resmungou, franziu a testa, achando a frase extravagante. Aves matarem bois e cabras, que lembrança! (Ramos, 2011, p. 109.).

Por meio desse “concreto real” capturado por Sinha Vitória, Fabiano, e também o narrador que se vê em um momento de raciocínio a fim de interpretar o “concreto pensado” por Sinha Vitória, volta novamente ao “concreto real”, e assim ultrapassa a mera cotidianidade, chegando, portanto, a essência de um dado fenômeno da realidade. Nesse caso, a mediação para se partir do “concreto real”, e assim ir ao “concreto pensado” de maneira a voltar no “concreto real”, são as arribações, é por meio das arribações que Sinha Vitória e Fabiano descobrem a essência, o motivo que estaria levando o gado a morrer. As arribações bebem água, logo, falta água para o gado, e eles morrem de sede.

A frase dela tornou ao espírito de Fabiano e logo a significação apareceu. As arribações bebiam a água. Bem. O gado curti sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado. Estava certo. Matutando, a gente via que era assim, mas Sinha Vitória largava tiradas embaraçosas. (Ramos, 2011, p. 110.).

Além da compreensão dos processos sociais sintetizados na expressão de Sinha Vitória – “as arribações matam o gado” –, Fabiano, o narrador e, junto com eles, o leitor vão chegando a uma compreensão mais profunda da realidade brasileira e também humana, pois, ao tentar matar as arribações, Fabiano vai construindo um entendimento de sua condição: relaciona as arribações ao soldado amarelo e a todos os que mandam nele; deseja matá-los, ou esse desejo é do narrador e do leitor? “Fabiano, meu filho, tem coragem. (...) Mata o soldado

amarelo e os que mandam nele.” Mas, logo em seguida, compreende que, assim como acontece com as arrições, era “Impossível dar cabo daquela praga.”. Nesse capítulo, Fabiano, então, junto com o narrador, articula diferentes elementos – Sinha Vitória, as arrições, o soldado amarelo, a morte de Baleia, ele mesmo (“Fabiano suspirou, sentiu um peso enorme por dentro. Se tivesse cometido um erro?”) –, e, assim, se forma um quadro inteiro, um todo que aprofunda tanto a condição específica de Fabiano na vida que acaba por religá-la à vida como um todo. O título do capítulo parece sintetizar poeticamente todo esse processo que é, ao mesmo tempo, artístico e social: “O mundo coberto de penas”. O mundo é o do romance, mas é também o pequeno mundo de Fabiano e sua família, que, a partir do desenvolvimento narrativo da síntese factual e metafórica de Sinha Vitória, passa a ser o mundo inteiro, onde o homem se sente “sozinho num mundo coberto de penas”. As penas das arrições agora são o pensar de Fabiano e de todos que ele representa.

Essa mesma constituição se dá na obra como um todo, embora no conjunto da obra a relação entre “concreto real” e “concreto pensado” se apresente de forma bem mais complexa por ser uma síntese entre singular e universal. Diante disso, Graciliano, que criou uma obra realista como *Vidas secas*, capta por meio de sua experiência e observação o singular presente no cotidiano. Nesse caso ele parte do “concreto real”. Pelo esforço intelectual a fim de criar uma obra de arte, o escritor eleva esse “concreto real” ao “concreto pensado”. Na obra de arte já constituída, temos uma volta ao “concreto real”, formando uma segunda aparência. Logo, a essência dos fenômenos presentes na obra de arte, nessa síntese entre singular e universal, possibilitará a relação dialética entre efeito e causa. No cotidiano, o leitor pode perceber o efeito por meio da aparência. Já na obra de arte que formou uma segunda aparência, evidencia para o leitor a essência, e assim é possível chegar à causa de um determinado fenômeno da realidade.

No caso da obra de arte, somente por meio da síntese entre singular e universal, é possível ir além da aparência, atingindo, portanto, a essência. Pois a essência que está no nível do universal, só é possível de ser atingida por meio da aparência que está no nível do singular. Não é possível chegar à essência senão a partir da aparência. Não é possível chegar ao universal, senão por meio do singular. É nesse particular, num “mundo coberto de penas”, que o leitor pode voltar à vida objetiva com uma perspectiva enriquecida, menos alienada, desfeticizada.

## CAPÍTULO III

### LIMITES E POSSIBILIDADES DA REPRESENTAÇÃO DO TRABALHADOR NO CONTO “A ENXADA”

Neste último capítulo, trataremos de questões em torno do paradoxo entre os limites e ao mesmo tempo as possibilidades de representação do trabalhador, por meio da análise do conto “A enxada”, de Bernardo Élis. Possibilidades essas alcançadas graças ao acúmulo da literatura brasileira. Por meio desse acúmulo, Élis adquire técnicas capazes de representar o trabalhador e de apontar os limites dessa representação e da vida objetiva do trabalhador rural na sociedade capitalista. O capítulo está dividido em duas partes. Na primeira parte, nossa análise buscará tratar dos aspectos que dizem respeito aos artifícios usados por Élis a fim de superar o naturalismo e os elementos do regionalismo pitoresco. Tais elementos são elevados à transfiguração que, a nossa ver, permite que o conto “A enxada” supere o pitoresco. Na segunda parte, a análise prosseguirá, tendo como temática a relação entre história e ficção, apresentando as dificuldades na produção de obras realistas em uma sociedade reificada, o que exige a inserção de elementos não-realistas, mas que, por meio da evolução da narrativa e apresentando a relação entre homem, sociedade e natureza, bem como o reflexo estético da vida objetiva em sua profundidade, acaba por alcançar a eficácia estética de uma obra realista.

#### 3.1. “A ENXADA” ENTRE PITOESCO E TRANSFIGURAÇÃO

O conto “A enxada” possui uma peculiaridade no que diz respeito à sua inserção no sistema literário brasileiro, pois narra questões bastante específicas de uma determinada região do país – Goiás –, que até então não possuía uma tradição literária propriamente dita. Além disso, trata-se de um estado que começará a fazer parte do cenário produtivo nacional, efetivamente, a partir da década de 30 por meio da política de modernização do país. Logo, conseqüentemente, a região está longe dos grandes centros ligados à produção cultural.

No conto em estudo, Élis narra a história de um trabalhador rural, Supriano, conhecido como Piano, que passa a trabalhar para o fazendeiro Coronel Elpídio em troca de uma dívida contraída pelo antigo patrão de Supriano. O novo patrão designa um prazo para que Supriano plante uma lavoura de arroz em suas terras e o ameaça de prisão e morte caso o trabalho não

seja feito no prazo estipulado. Como é extremamente pobre e não possui as ferramentas para executar o plantio, nem mesmo uma enxada o Coronel lhe disponibilizou, o personagem começa uma busca desesperada pelo instrumento de trabalho: a enxada; o que passa a ser, então, o núcleo central do enredo. Em sua busca, Piano, além das privações cotidianas de sua pobreza, enfrenta inúmeros obstáculos e, sem ter sucesso na empreitada, é preso e maltratado, acabando por ser assassinado pelos soldados que, a serviço do Coronel, atiram no trabalhador enquanto ele, em estado de delírio, imaginando ter uma enxada, planta o arroz com as próprias mãos destroçadas. O conto termina com a descrição da festa de Santa Luzia na vila, onde há, agora, muitas enxadas. Nesse ambiente de fartura e alegria, a única coisa que lembra a existência de Supriano é um breve momento no final do conto, quando sua viúva, Olaia, que é deficiente física, entra na vila montada nas costas do filho deficiente mental (chamado apenas de bobo), para pedir esmola. Mas, hostilizados pelas crianças e reconhecidos como parentes de Piano por um dos personagens, Olaia e o filho fogem correndo da vila ao perceberem a chegada de alguns soldados na festa.

Pelo resumo do conto, vê-se que Bernardo Élis elege como tema um episódio da vida do trabalhador rural goiano “isolado” da grande metrópole. Apesar das peculiaridades do estado de Goiás em relação à sua inserção no cenário nacional, é importante ressaltar que o conto aborda questões que vão muito além daquilo que se passa nesse estado. A relação entre forma e conteúdo garante ao conto a superação dos limites geográficos do estado de Goiás. Tudo o que se passa no enredo do conto, sem deixar de trazer o elemento específico da região, está também ligado a uma realidade genérica universal. A realidade vivida por Piano está diretamente ligada ao modo de produção capitalista, e não apenas ao fato desse personagem morar em um estado como Goiás.

É inegável, entretanto, que Bernardo Élis, sobretudo no conto “A enxada”, de 1966, traz à tona o regionalismo em sua obra. Nesse momento de nossa literatura, o regionalismo, após o romance de 30 e a publicação de *Grande sertão: veredas* (1956), já apresenta uma maturidade estética que o distancia da forma pitoresca anterior, entretanto, a sua permanência parece indicar o quanto, apesar de nossa literatura ter avançado, a modernização brasileira está associada também à permanência de elementos bastante arcaicos, e o conto de Élis, “A enxada”, talvez seja uma das mais claras expressões artísticas dessa contradição brutal. Diante dela, nossos escritores, na representação artística, buscaram modos diversos de figuração da complexa realidade de seu tempo e país. Élis conservou elementos bastante típicos do

regionalismo pitoresco, explorou esteticamente e de modo particular a linguagem do roceiro e da comunidade de que o homem do campo fazia parte; entretanto, veremos que outros elementos convivem com esses traços pitorescos. Tais elementos novos, especialmente a composição do narrador e o recurso ao delírio ou ao clima fantasmático, transfiguram o pitoresco, alçando-o a uma esfera que supera o regional e tende ao universal.

Nossa condição de país subdesenvolvido e, ao mesmo tempo, o avanço do capital com seu “progresso” (urbanização e industrialização tardias) farão com que o regionalismo seja uma tendência presente em nossa literatura, em conflito com a modernização arcaica, e consequentemente apresentando nossas contradições sociais. Chiappini diz que “(...) ele [o regionalismo] é um fenômeno eminentemente moderno e universal, contraponto necessário da urbanização e da modernização do campo e da cidade sob o capitalismo”. (Chiappini, 1995, p. 156.). Inserido nesse panorama, Bernardo Élis elegeu como tema de seu conto, “A enxada”, o trabalhador rural, o homem pobre do campo oprimido pela estrutura de poder, cujo ator principal é o latifúndio. Diante disso, Bernardo Élis fará literatura em uma região arcaica, onde os traços do subdesenvolvimento estão mais evidentes dentro de um país também subdesenvolvido. Se o Brasil é um país subdesenvolvido no cenário internacional, podemos dizer que o estado de Goiás, sobretudo no período em que se passa o conto “A enxada”, é um estado subdesenvolvido no cenário nacional. Mesmo diante de toda essa realidade, o conto que estamos trabalhando possui uma forma que lhe confere uma marca local e ao mesmo tempo universal, estando, portanto, ligado à tradição e ao sistema literário brasileiro.

Diante disso, o escritor é um sucessor da tradição modernista da literatura brasileira. Se nos anos 30, temos a pré-consciência catastrófica do atraso, segundo análise de Antonio Candido, o mesmo autor ainda traz uma terceira fase, que denominou de consciência dilacerada do subdesenvolvimento (Candido, 1999). Nessa fase, nossa literatura ganha uma dimensão ainda mais amadurecida em relação aos padrões tradicionais, bem como a questões ideológicas ligadas à organização econômica e social. Esse amadurecimento das formas literárias nos garante uma literatura ainda mais consciente em relação aos problemas humanos e sociais presentes no país, que está distante de se tornar uma nação autêntica, devido, sobretudo, à expansão do capitalismo.

Élis, bem como outros escritores brasileiros, como Guimarães Rosa, por exemplo, usa de vários artifícios em sua técnica narrativa a fim de garantir uma expressão artística sólida e renovada a suas obras. Esses artifícios, em “A enxada”, estão relacionados à evolução da

forma, considerando também uma maior efetivação da presença e temática do povo na obra literária. Essa evolução formal diz respeito, entre outros fatores, à aproximação da linguagem entre narrador e personagem, em uma mistura de erudito e popular. Bernardo Élis procurou ousar ainda mais no que diz respeito à liberdade formal, a ponto de criar um narrador cuja linguagem se aproxima bastante da linguagem de seus personagens, cuja maioria é de trabalhadores pobres do campo: “o pedido não foi formulado assim de um só jato não” (Élis, 2003, p. 74), “Sou honrado, capitão. O que devo, pago. Mas em antes preciso de enxada mode plantar” (Élis, 2003, p. 85.). Nesses dois trechos, pode-se perceber a aproximação da linguagem do narrador à do personagem.

É possível perceber, na obra em destaque, que o narrador tem conhecimento de seu personagem e de seu linguajar rústico. Piano foi absorvido pelo narrador; o que demonstra o quanto esse narrador está empenhado no sentido de colocar em evidência os grandes problemas presentes na vida do personagem. Além disso, esse narrador sente as dores de seu personagem, se coloca no lugar do outro, o que garante que o mesmo possua grande sensibilidade e humanidade diante das mazelas sofridas pelo trabalhador.

Piano, por sua vez, é um personagem impedido de reagir à injustiça a que está submetido e, mesmo elaborando certos questionamentos acerca do caráter injusto de sua condição, ele não pode pensar em mudá-la, luta apenas para sobreviver dentro das regras impostas pelos patrões e só pode querer, então, cumprir a ordem que lhe foi dada: plantar o arroz até o dia de santa Luzia.

A atitude subserviente de Piano diante de sua situação, além de acentuar os limites reais vividos pelas pessoas que o personagem representa, também reforça o papel assumido pelo narrador na primeira parte do conto – o de estar sempre na defesa de seu personagem: “Supriano era feio, sujo, maltrapilho, mas delicado e prestimoso como ele só.” (Élis, 2003, p. 73.) e “Piano era honesto. Devia ao delegado porque ninguém era homem de acertar contas com esse excomungado” (Élis, 2003, p. 73.). A defesa do narrador expressa uma empatia que contamina o leitor, mas que, no entanto, não interfere no destino do personagem; pelo contrário, a defesa das qualidades de Piano reforça a condição de mártir do personagem, que caminha sem sucesso para o seu fim, mesmo tentando, da maneira que lhe é possível pelas circunstâncias a que está submetido, cumprir a sua missão de trabalhador.

O narrador, a fim de enfatizar e de elaborar de forma mais clara as impossibilidades de Piano, derivadas de sua condição de refém do patrão, usa do discurso indireto livre: “e o diabo

desse Elpídio com coisa que tinha formiga na bunda. Nem paciência tinha de esperar que o camarado ouvisse sua frase, entendesse e formulasse o pensamento numa resposta suficiente, falava e saía na carreira” (Élis, 2003, p. 78.). Por meio do discurso indireto livre, o narrador completa aquilo que fica vazio em relação ao que está no limite da capacidade de comunicação por parte do personagem: “Apois que tocar lavoura carece de ferramenta, o senhor não aprova?” (Élis, 2003, p. 77.).

Bernardo Élis, que por certo conhecia bem o linguajar regional de seu estado, optou por uma narração em terceira pessoa, com o fim de apresentar de maneira mais autêntica e clara aquilo que de fato se passava na vida de seu personagem. A narração em terceira pessoa garante ao autor a capacidade de ir além do que estaria no limite do personagem, caso fosse ele o narrador de sua própria história. Nesse aspecto, digamos que Bernardo Élis alcança eficácia estética em sua obra, no sentido de apresentar aquilo que está na subjetividade de seu personagem em uma relação com a objetividade do mundo para além da consciência do personagem.

Percebe-se, ainda, na construção do narrador do conto uma característica bastante significativa: o narrador tem uma dupla constituição, ora é um narrador letrado, com um vocabulário culto, ora é um narrador caipira. Se Élis usasse apenas um narrador caipira, não teria sentido a narração em terceira pessoa, o autor poderia delegar ao próprio personagem tal narrativa. Mas o que dizer de um narrador que ora é caipira, ora é letrado? Isso compromete a relação entre forma e conteúdo no conto? Ou seja, trata-se de um defeito de construção ou de um efeito estético calculado? Não se pretende, devido aos limites deste trabalho, dar resposta a essa questão, mas vale dizer que Élis faz o que está ao seu alcance, levando em consideração inclusive as peculiaridades de sua região, para compor o seu narrador no sentido de representar o outro.

Esse elemento de duplicidade na composição do narrador nos parece ser uma forma transfigurada do regionalismo pitoresco, uma vez que a oscilação entre erudito e popular no discurso de um mesmo narrador parece ser uma tentativa de superação da cisão anterior entre narrador letrado que se expressava de forma culta e personagem iletrado e de fala pitoresca. Essa tentativa só é possível porque amparada pelo amadurecimento das formas de narrar construídas pelo romance de 30 e pela experiência com a linguagem feita por Guimarães Rosa, por exemplo.

Diante desse narrador que nos parece apresentar uma dupla forma, é levar em

consideração dois fatores: o narrador usa uma linguagem popular, quando está próximo ao personagem e faz menção direta ao ele por meio do discurso indireto: “Supriano explicou que estava vendendo um melzinho, mode comprar uma enxada” (Élis, 2003, p. 77.). Quando o narrador está mais distante do personagem, embora falando no lugar dele, e, portanto usando o mesmo discurso indireto, a linguagem é erudita: “estava em jejum desde o dia anterior, porém mentiu que havia almoçado” (Élis, 2003, p. 74.). Nesse trecho, embora esteja falando de e por Supriano, o narrador está distante do personagem.

Graciliano Ramos, em *Vidas secas*, como vimos no capítulo anterior, assume a incompatibilidade entre escritor culto e personagem popular, considerando as peculiaridades de seus personagens que parecem estar mais limitado do que Piano no ponto de vista da linguagem. Lidar com o outro, sobretudo o roceiro pobre, para Graciliano, não é tarefa fácil. O autor fará um grande esforço no sentido de resolver tal impasse, assumindo os limites na capacidade de comunicação de seus personagens e por isso criando um narrador em terceira pessoa, a usar técnicas como o monólogo interior, e o discurso indireto livre.

Guimarães Rosa, também ciente de tal incompatibilidade, irá encarar os limites dos personagens, criando artifícios a possibilitar, mesmo com todos esses limites, a seu personagem a narração; portanto, se pensarmos em “Meu tio o Iauaretê”, podemos perceber que parece nem haver um narrador, o que se vê é um diálogo direto. A estória é contada de maneira direta pelo personagem, tendo em vista que o interlocutor nem aparece claramente no discurso. Desse modo, dentro dos limites do personagem, Guimarães Rosa alcança eficácia no sentido de deixar seu personagem se auto representar.

O que se vê em Bernardo Élis se distancia dos dois escritores citados acima, pois Élis usará um narrador em terceira pessoa, que, entretanto, se aproxima e se afasta do personagem no que diz respeito à linguagem, ou seja, o narrador ora é letrado, ora se coloca no mesmo nível dos personagens. Se pudéssemos perceber no conto a presença de dois narradores distintos de acordo com a complexidade de discurso (popular e erudito), poderíamos dizer que os artifícios produziram uma autenticidade em relação à técnica, mas, levando em consideração um mesmo narrador, embora com dupla constituição, temos a impressão, em alguns momentos, de certa artificialidade na narrativa.

De acordo com o enredo e a narração do conto, podemos dividi-lo em três partes. A primeira parte trata de Piano em busca da enxada para plantar o arroz do patrão. A segunda parte retrata o desespero do personagem por não encontrar a enxada, bem como seus

devaneios e a tentativa de plantar a lavoura usando seu próprio corpo como ferramenta de trabalho. A terceira parte está distanciada das duas primeiras, pois temos aí uma ruptura na narração. Essa ruptura apresenta uma mudança profunda no ritmo narrativo e na posição do narrador quanto ao personagem principal, que, nesse momento da narrativa, já está ausente. A partir desse ponto, na verdade, o narrador muda o método formal, a narração é interrompida por meio de descrições deslocadas e sem foco.

Desse modo, a partir dessa ruptura, encontraremos aspectos descritivos que farão com que a obra ganhe um caráter naturalista, pois é possível perceber diversos focos em um mesmo enredo, de maneira a não captar ou a não evidenciar aquilo que deveria ser central, já que tudo está descrito no mesmo nível, e já que os vários focos tiram do centro da narrativa o que deveria ser essencial; temos aí, portanto, caracteres apenas episódicos, no caso, a festa de Santa Luzia. O narrador descreve os vários cenários do lugar, as diversas pessoas que ali estão, narra alguma coisa no que diz respeito às diversas conversas que ocorrem, sem explorar de maneira mais elaborada o problema em questão: por que, de fato, mataram Piano? O que está no centro de tal destino?

Diante disso, não há, a partir de então, nenhum questionamento em relação ao personagem Piano. O fato de Olaia e o bobo se assustarem e saírem correndo com medo da polícia nos parece figurar mais como uma sugestão e menos como uma representação daquilo que seria essencial em relação fragilidade dos mesmos.

Mesmo na primeira parte do conto e no final da segunda parte, encontram-se aspectos que sugerem certo determinismo em relação a Piano. O que parece é que Piano teve um fim determinado, sem possibilidades de ser diferente e predestinado pelos presságios de Olaia, com base nas crenças populares: “Olaia, sua mulher ficava muito cismada com isso. Porteira é lugar perigoso que nem dente de cascavel, pois não é aí que morava o Saci e outras assombrações?” (Élis, 2003, p.79.) e “O latido de um cão, latido esquisito, Olaia jamais houvera escutado um ganir mais feio, até ficava arrepiada na cacunda, upa frio! ‘Decerto a morte passou por perto ou tava campeando alguém’.” (Élis, 2003, p.93.).

Além disso, também certos elementos de composição dos personagens e do ambiente do conto se mostram bastante acentuados, por vezes grotescos; seja na caracterização do Coronel Elpídio – “com aqueles braços pendurados, a cara lampejando dentes de ouro, o olhar duro” (Élis, 2003, p.85). E dos soldados que exalavam “um cheiro ruim de arrote azedo, fedor de cachaça já decomposta no estômago” (Élis, 2003, p.85.). –; seja na de Olaia – “que

nem um cachorro, era na beira da fonalha que permanecia dia e noite; ali cozinhava, ali lavava roupa e remendava, ali dormia, ali fazia suas precisões” (Élis, 2003, p. 90.); ou na do bobo – “Era bobo, babento, cabeludo que, vivia roncando pelos cantos da casa (...). Diziam que ele fuçava na lama tal qual um porco (...) a fungação dele e o modo de olhar era ver um porco sem tirar nem por.” (Élis, 2003, p.80.); bem como na descrição do casebre onde moravam Piano e sua família – “Insetos e vermes roíam e guinchavam pela palha do teto apodrecida pela chuva. Nos buracos do chão encharcado, escorregadio e podre, outros bichos também roíam, raspavam e zuniam.” (Élis, 2003, p. 89.) –, e, por fim, na cena do momento final de Piano, quando suas mãos “eram duas bolas de lama, de cujas rachaduras um sangue grosso corria e pingava, de mistura com pelancas dependuradas, tacos de unha, pedaços de nervos e ossos” (Élis, 2003, p.93.). Os personagens estão caracterizados com intensidade desumanizadora; as descrições aproximam os personagens dos animais, acentuam elementos corporais e biológicos, que evidenciam a regressão e a barbárie ora pela crueldade dos fazendeiros e soldados, ora pela fragilidade dos degradados pela privação e pelo sofrimento.

Na terceira parte, a importância dada ao personagem e a proximidade do narrador em relação a ele desaparecem tanto quanto as lembranças da história de Piano já estão apagadas; o que se vê é outro mundo, que segue seu ritmo próprio, independentemente do ritmo que vigorava anteriormente na narrativa. Nesse novo ambiente do conto – um mundo alegre, pitoresco e cheio de fartura –, da vida de privação, tristeza e injustiça de Piano só resta a passagem, também grotesca, do bobo com uma mulher nas costas a pedir esmolas na cidade.

Essa percepção da narrativa, que resulta especialmente da construção do narrador, evidencia elementos do regionalismo pitoresco associados a aspectos naturalistas, no entanto, o resultado final do conto não nos parece comprometido por esses limites, nem pelo naturalismo nem pela dúvida quanto à artificialidade do narrador. Na verdade, esse risco de resvalar na artificialidade do regionalismo pitoresco e na descrição crua do naturalismo, se for calculado como parece ser, encontra sentido no conjunto do texto, como tentaremos começar a demonstrar a seguir e, principalmente, no tópico final deste capítulo.

Outro fator que diz respeito à convivência, no conto, entre elementos do regionalismo pitoresco e a possibilidade de sua transfiguração em favor da construção de uma narrativa eficaz do ponto de vista literário está ligado à presença de aspectos super-realistas, ou super-regionais, como afirma Candido (1999), presentes na obra de Élis. Em “A enxada”, encontramos elementos advindos do fantástico, do absurdo, do devaneio etc.

E o cão com seu latido de mau agouro? Nem bois berravam. Mas o que via antes seus olhos horrorizados eram as mãos grossas de Piano manando sangue e lama, agarrando com dificuldade um bagaço verde de ramo de árvore. Seria visão? O fogo, o fogo morria nas brasas que pirricavam, muito vermelhas, tudo alumando pelas metades. Piano mesmo, ela via partes dele: as mãos em sangue e lama, parte das pernas musculosas sumindo debaixo dos baixeiros, os pés em lama e respingos também vermelhos, seriam pingos de sangue? Um pé sumiu, ressurgiu, mudou de forma. (Élis, 2003, p.93.)

Esses elementos, que associam os causos e as crenças populares (o latido do cão como mau agouro) à ambientação fantasmática (“seria visão?”) garantem ao conto a possibilidade de evidenciar de forma artística refinada e complexa problemas históricos de grande relevância, mas que no cotidiano não são problematizados de acordo com a necessidade e importância que exigem questões como trabalho e reificação, campo e cidade, progresso e atraso. Assim, os elementos que parecem estar restritos à esfera do cotidiano, documentais e naturalistas, por meio da forma do conto, estão também revestidos de técnicas que não permitem, nos parece, o predomínio de tais fatores documentais no conjunto do conto, garantindo, então, a criação de um particular que supera a realidade imediata.

Junto à realidade documental, que procura evidenciar a condição social degradante e violenta do homem do campo nos anos pós-ditadura militar, vai sendo construída no conto uma atmosfera delirante que contrapõe aos aspectos grotescos e naturalistas, bem como à linguagem regionalista, uma perspectiva mais profunda, apoiada em uma linguagem poética e mais rica, tanto do ponto de vista formal quanto temático. Essa profundidade que redime a narrativa do puro naturalismo e do pitoresco resulta especialmente da experiência delirante do personagem narrada pelo narrador que, nesses momentos, se posiciona muito próximo de Piano.

É certo que a loucura do personagem, que vai levá-lo a acreditar que conseguiu a enxada e fazê-lo destruir as próprias mãos no plantio do arroz, é motivada pelas circunstâncias imediatas a que ele está assujeitado no enredo, mas é na experiência da loucura que Piano e o narrador formulam o desejo e o sonho de um mundo diferente, livre da exploração. Um mundo onde o trabalho não é mais sinônimo de escravidão, mas de produção da beleza, da vida e da abundância. Esse sonho, produzido na alucinação, vai sendo construído na narrativa aos poucos e, embora esteja reduzido a pequenos espaços no conto como um todo, apresenta grande força narrativa pela sua carga poética, advinda do narrador: “o arroz crescia bonito, verdinho, verdinho, fazendo ondas ao vento” (Élis, 2003, p.88.), mas experimentada pelo

personagem:

Um grande alívio encheu o peito do homem, sensação de desafogo, como se houvesse já plantado a roça inteirinha, como se o arrozal subisse verdinho pela encosta, ondeando ao vento. “Será que já plantei o meu arroz? Sim. Plantara. Pois não vira a roça que estava uma beleza?” Agora o que sentia era um desejo danado de ver o seu arrozal, a roça que já havia plantado e que se estendia pela encosta arriba. Queria ter certeza de que a plantara. Queria pegar no arroz, tê-lo em suas mãos. (Élis, 2003, p.88.).

Trata-se de um momento da narrativa em que Piano é apresentado como um homem e isso é possível pela transfiguração poética da realidade que só tem lugar no mundo recriado pela poesia, daí a expressão “como se”. É sob a condição de estar em um mundo diferente que Piano se humaniza e sonha com outra realidade que está indisponível na sua situação concreta, fiel à realidade imediata, mas que se constrói no “como se” da reorganização do mundo pela poesia: “De lá [Piano] tentou enxergar, mas era impossível.” (Élis, 2003, p.88.).

O delírio, com seus elementos super-reais ou super-regionais, está em oposição à terrível situação imediata de Piano, mas é também uma alternativa, uma possibilidade, que o conto aponta de dentro da impossibilidade.

O momento mais intenso dessa carga poética, dessa transfiguração, está relacionado a um personagem secundário do conto: o ferreiro Homero. Supriano, tentando obter a enxada, procura por Homero, para que ele lhe faça a ferramenta, entretanto, fica sabendo que os filhos do ferreiro passavam necessidade e sua mulher tentava sustentar a família vendendo doces, pois Homero “não trabalhava mais porque cachaça não deixava. Dia e noite o infeliz vivia caído pelas calçadas, as moscas passeando nos beiços descascados. Uma desgraça!” (Élis, 2003, p.82-83.).

Essa descrição triste e grotesca do homem acabado será transfigurada pela narrativa no momento em que Piano, na noite que antecede o seu assassinato, começa a delirar. A alucinação produz um mundo bem diferente do mundo de privação em que Piano vivia. Ela se inicia com “o cheiro de mijo e de gado [que] chegava até as narinas de Piano, fazendo ele representar copos de leite espumoso e quente” (Élis, 2003, p.91.).

Nesse primeiro momento, o personagem já vai se distanciando da realidade crua do cheiro do gado para chegar à representação mais humanizada do mundo do trabalho, cujo produto chega até o homem na forma da abundância dos copos de leite. Do leite, a imaginação de Piano chega ao requeijão moreno, que outrora Olaia fabricava: “bem gordo, para comer com açúcar refinado, com folha de hortelã” (Élis, 2003, p.91.).

Do delírio com os tempos de fartura, em oposição à miséria e à fome, a alucinação de Piano vai ganhando formas mais profundas e poéticas, que vão muito além da necessidade mediata de matar a fome e mesmo do pequeno luxo de acrescentar açúcar e hortelã ao requeijão. Supriano vai aos poucos se tornando o centro de uma transfiguração poética, pela qual ele pode admirar-se “da infinidade de pirilampos que riscavam a noite. (...) Piscavam nos ares, aqueles traços de fogo imitantes fagulhas de queimada” (Élis, 2003, p.91.). A narrativa está no núcleo da representação e da imitação poética, distante do pitoresco e do naturalismo dos quais ela surgiu. Assim, piano pode fazer uma associação entre a representação poética e a figura de Homero ferreiro, reabilitado na fantasia poética: “com avental de couro, a peitaria à mostra, metendo o malho no ferro que espirrava pirilampos, enquanto a foice ia saindo, a enxada ia saindo.” (Élis, 2003, p.91.).

A natureza que cerca Piano também é transfigurada. O cenário regional (cupins, lobeiras e sarandis) se transfigura no mundo ativo do trabalho: “eram ferreiros arcados nas forjas fabricando enxadas, as faíscas dos caga-fogos espirrando a torto e a direito, no escuro da noite.” (Élis, 2003, p.91.). O produto do trabalho não é mais inacessível ao trabalhador.

A alucinação não se resume a uma fuga da realidade. Ao contrário, o afastamento da realidade leva o personagem a ter um conhecimento mais profundo da realidade e talvez esse seja o momento do conto em que Piano pode ter uma compreensão mais verdadeira de sua condição concreta: “Se tivesse enxada, não seria novamente preso, não levaria chicotas no lombo, não seria maltratado.” (Élis, 2003, p.91.).

No centro da linguagem poética, da transfiguração dos elementos pitorescos e naturalistas, Piano pode pensar em um mundo diferente, onde não seria privado dos meios de produção. Um mundo que aparece para ele como um horizonte de possibilidade por meio do condicional: “se” assim fosse, sua situação poderia ser outra.

É pelo trabalho poético com a linguagem que o conto atinge a “íntima poesia da vida” (Lukács, 1968, p.60.). Nesse sentido, o conto também se volta para a própria literatura, para o elemento épico da narrativa, para o questionamento da literatura, como veremos no tópico final deste capítulo. O fato de o ferreiro se chamar Homero nos parece ser uma indicação do fato de que o autor discute a sua narrativa, contrapondo a liberdade transfiguradora do trabalho artístico ao aspecto regressivo e bárbaro do trabalho escravo.

Com isso, nos parece claro que o conto procura superar o regionalismo pitoresco e que os elementos naturalistas que estão presentes na narrativa são contrapostos à transfiguração

poética, o que, graças à força dos elementos super-realistas, leva o conto para a tendência do super-regionalismo. Isso se deve ao fato de o texto estar ligado a todo um percurso do regionalismo no sistema literário brasileiro e ao fato de Bernardo Élis fazer parte de uma tradição de autores que tiveram de lidar com a representação do homem sem terra e, conseqüentemente, sem trabalho no Brasil.

Bernardo Élis, como sucessor da geração de 30, optará por dar voz ao pobre, sobretudo àqueles que, por estarem mais isolados dos grandes centros, estão ainda mais limitados em relação à possibilidade de uma vida humana e digna, como é o caso do trabalhador rural no estado de Goiás, na década de 60 do século passado. A perspectiva da consciência dilacerada de atraso está presente de maneira bastante intensa no autor, que está plenamente consciente, graças ao percurso histórico e à tradição e ao amadurecimento de nossa literatura, de que não será possível a efetivação de uma pátria ou de uma sociedade emancipada, já que as forças produtivas estão relacionadas à valorização da mercadoria em detrimento do sujeito, além de o alicerce social vinculado à exploração do homem pelo homem; donos dos meios de produção exploram e submetem da maneira mais extrema possível, aqueles que não possuem os meios de produção.

Por meio do conto “A enxada”, podemos perceber a importância da abordagem regional na literatura em países periféricos. Em um período praticamente contemporâneo, onde o processo de modernização força o êxodo rural, a fim de garantir a mão de obra nas indústrias, e desocupar as terras para a produção em grande escala, as temáticas regionais ainda estão presentes, uma vez que o país ainda possui uma relação bastante forte com o mundo rural. Podemos afirmar que, mesmo em pleno século XXI, trabalhadores ainda são brutalmente explorados pelas empresas rurais e pelo latifúndio, agora muito mais moderno do que no período em que se passa o conto.

Ligada a essa realidade, ainda se faz presente a questão agrária, um problema que se arrasta e nunca deixará de ser importante nas discussões políticas e sociais, pois, até o momento, o trabalhador ainda está privado de cultivar a terra de maneira a garantir sua subsistência e dignidade. A propriedade privada da terra bem como de outros meios de produção fará com que existam pessoas como Piano em qualquer época da história de nosso país. Se no romantismo, nossa terra era retratada pela arte de maneira tão positiva, tão exagerada no ponto de vista do elogio, a partir da fase de pré-consciência catastrófica, isso já não é mais possível, pois há uma consciência de que é necessário problematizar a relação

entre indivíduo, sociedade e terra. Toda essa necessidade de problematização, embora nem sempre de maneira explícita, está atrelada à propriedade privada da terra.

A partir do romance de 30, os escritores impulsionados por essa necessidade estão empenhados em apresentar tal problemática. Depois do romance de 30, bem como no momento da produção do conto, esse era um problema evidenciado pela arte, uma necessidade objetiva presente nas relações sociais. Desse modo, não só na prosa, mas também na poesia, o tema é explorado. Nas décadas de 50 e 60, período já próximo à contemporaneidade, Bernardo Élis sente a necessidade de abordar o tema em sua arte.

Na poesia, um pouco antes de Bernardo Élis, podemos citar João Cabral de Melo Neto, que mesmo não aderindo à forma livre, sua temática principalmente em “Morte e Vida Severina” se aproxima do conto “A enxada” na medida em que evidencia os extremos obstáculos colocados aos trabalhadores pela estrutura econômica. O poema, assim como o conto, figura a relação entre a morte e a vida daqueles que a estrutura social deixa vulneráveis diante da vida. Piano é morto pelos soldados por não ter tido as condições de plantar o arroz do patrão, muito menos o direito de plantar seu próprio arroz. Essa relação morte, vida e terra também está presente em “Morte vida Severina”: o retirante Severino, que representa toda uma classe, por não ter o direito de cultivar a terra, se depara com a morte em vida, lutando para sobreviver depois dos 30 anos de idade, e por onde passa, verá mecanismos econômicos relacionados com a morte.

– desde que estou retirando  
só a morte vejo ativa,  
só a morte deparei  
e às vezes até festiva;  
só morte tem encontrado  
quem pensava encontrar vida,  
e o pouco que não foi morte  
foi de vida severina

(Neto, 1968, p.211.)

Onde o personagem do poema narrativo pensava encontrar vida, só se depara com a morte, a menos que seja possível comprá-la.

– Severino retirante,  
sou de Nazaré da Mata,  
mas tanto lá como aqui  
jamais me fiaram nada:

a vida de cada dia  
cada dia hei de comprá-la.

– Seu José, mestre carpina,  
e que interesse, me diga,  
há nessa vida a retalho  
que é cada dia adquirida?  
espera poder um dia  
comprá-la em grandes partidas?

(Neto, 1968, p. 232.)

. Severino encontra homens que carregam o corpo de alguém que foi morto por ter lutado pelo direito de cultivar a terra, bem como de vê-la dividida. Procura um trabalho e percebe que os afazeres naquela região estão relacionados à morte. O retirante sente vontade de saltar da ponte e da vida, já que a mesma é incerta e tem que comprá-la a cada dia, pois ninguém pode vendê-la fiado. O personagem vive um dilema, pois não pode comprar a vida, entretanto, ao se deparar com o nascimento de uma nova vida, o retirante chega à conclusão de que vale a pena viver, mesmo que essa seja uma vida Severina. Nesse sentido, João Cabral de Melo Neto, apesar de todo o pessimismo, aponta um horizonte de luta pela vida, pois vale a pena viver, entretanto, é preciso fazer algo para que Severinos, assim como Suprianos, possam ter uma vida digna.

### 3.2. HISTÓRIA E FICÇÃO, AS POSSIBILIDADES DO REALISMO EM “A ENXADA”

O conto de Bernardo Élis, assim como tantas obras anteriores, produzidas a partir da década de 30 do século XX teve que tratar de modo transfigurado, ou seja, com força estética renovada, o personagem popular (Fabiano, Piano, Severino); isso ocorreu também porque havia no país uma situação social concreta e tensões efetivas que começavam a demandar, de forma mais organizada, uma representação política do povo, especialmente do homem do campo.

A manifestação mais significativa em relação à luta pela terra antes da ditadura militar é a das Ligas Camponesas que se inicia no Nordeste, e chega ao auge, em relação à sua importância e repercussão, entre 1955 e 1964, quando as Ligas estiveram ativas por várias regiões do país. Contudo, as Ligas Camponesas foram interrompidas com o golpe militar. No Centro Oeste, a partir da década de 30, trabalhadores são incentivados a vir para a região através da chamada Marcha para o Oeste. Os trabalhadores vieram de vários estados,

principalmente Minas Gerais. Esses trabalhadores vieram para a região, com destaque para o estado de Goiás, na ilusão de que poderiam conquistar uma vida mais digna. Como a tendência do modo de produção capitalista é a de explorar de maneira cada vez mais intensa e precisa o trabalhador; ainda que estes estivessem esperançosos de que iriam conquistar uma vida sem exploração, a realidade desses trabalhadores continuava sendo a mesma: servir a um proprietário de terras. Em consequência disso, irá acontecer na década de 50 o confronto de Trombas e Formoso, em Goiás, onde trabalhadores do campo e militantes de esquerda decidem optar pelo confronto em luta armada pela posse da terra e assim conquistarem o direito de cultivá-la de maneira mais livre e digna.

O confronto de Trombas e Formoso está diretamente atrelado ao avanço do capitalismo no campo a promover o mercado e o controle da propriedade da terra e foi a maior revolta camponesa da história do estado de Goiás. (Souza, 2009, p. 1-2.). O movimento, a partir de uma organização política, ganhou uma dimensão para além das necessidades de cunho econômico imediato no sentido do acesso a terra. No decorrer da organização, para possibilitar a elevação do nível de consciência dos camponeses, o movimento passa a ter um caráter de acirramento na luta de classes. (Souza, 2009, p. 5m). Assim como em todo o Brasil, em Goiás, sobretudo em Trombas e Formoso, havia uma perspectiva da esquerda no sentido de impulsionar um desenvolvimento por meio da divisão da terra, ainda que nos moldes do sistema vigente, a fim de superar o atraso do desenvolvimento das forças produtivas do capitalismo no Brasil, para chegar, posteriormente, à implantação do Socialismo.

Os levantes populares, sobretudo os movimentos camponeses, foram reprimidos e praticamente extintos com a instalação da ditadura militar em 1964. Com isso, incentivado pela política de modernização do país, o latifúndio ganhou ainda mais apoio por parte da estrutura política do país. Essa política aumentou ainda mais a concentração da propriedade da terra; uma realidade bastante presente no estado de Goiás, chão histórico recriado por Bernardo Élis, por meio da ficção, como um mundo aonde o trabalhador chega a uma situação extrema: perder a sua vida por não ter tido a oportunidade de ser explorado pelo patrão.

O conto “A enxada” foi escrito nesse período (1966), em plena ditadura militar, época de forte repressão contra trabalhadores do campo e da cidade, que procuravam se organizar, a exemplo das Ligas Camponesas, a fim de romper com a estrutura de exploração desumana a que estavam submetidos. Diante disso, Bernardo Élis nos apresenta, por meio de sua arte, o

quanto o trabalhador estava vulnerável diante de uma estrutura altamente poderosa. De um lado, as classes dominantes e os setores mais conservadores da igreja apoiavam o golpe de 1964, arrastando com eles parte da população também influenciada por essas instituições. Do outro lado, trabalhadores e militantes travavam uma luta sem possibilidades de vitória no ponto de vista do rompimento com a estrutura econômica e social. O conto que estamos abordando está ligado a esse contexto. Entretanto, se no momento que antecede a escrita do conto, os trabalhadores brasileiros se organizavam a fim de romper com a estrutura que os explorava, logo, a perspectiva não era a de se inserir no mundo do trabalho desumano. Com o golpe, as mobilizações populares são interrompidas. Talvez por isso Élis crie um personagem, que, ao contrário do que se pretendia antes da ditadura, luta para se incluir no mundo do trabalho desumano, o que parece profetizar o que estava por vir pós-ditadura militar, quando a única tendência então objetivada seria a de se inserir no mercado de trabalho por mais desumana que fosse essa inserção.

Piano se encontra impossibilitado de lutar contra a estrutura que o oprime, passa por vários sacrifícios, não para negar o mundo da exploração, mas sim para se inserir nele, esse é o limite em que se encontra o trabalhador. Podemos perceber esse sacrifício quando Piano, embora esteja faminto, rejeita o almoço oferecido por Seu Joaquim Faleiro, sitiante vizinho das terras do patrão de Piano, Coronel Elpídio. Piano recusa o almoço, pois planeja trocá-lo pela enxada, instrumento que possibilitará sua inclusão nos moldes da sociedade de classes. Na verdade, o personagem pretende garantir a vida em detrimento de suas necessidades imediatas, isso exige dele um grande sacrifício:

Aí Seu Joaquim chegou da roça para o almoço e convidou Piano para comer, mas ele enjeitou. Estava de jejum desde o dia anterior, porém mentiu que havia almoçado, com o cheiro do de comer seu estômago roncava e ele salivava pelos cantos da casa, mas não aceitou a boia. É que Piano carecia de uma enxada e queria que seu Joaquim lhe emprestasse. Na sua lógica, achava que se aceitasse a comida, Seu Joaquim julgava bem pago o serviço da arrumação do capado e não ia emprestar lhe a enxada. Não aceitando o almoço, o sitiante naturalmente ficaria sem jeito de lhe negar o empréstimo da ferramenta. (Élis, 2003, p. 73-74.)

Por mais que o personagem abra mão de sua necessidade mais imediata (a fome) a fim de obter a enxada, não alcançará seu objetivo. O sitiante se recusa a emprestar a enxada, pois não quer beneficiar indiretamente o Coronel Elpídio. Seu Joaquim, na verdade, está sendo

sufocado e oprimido pelo mesmo Elpídio que se sente dono de Piano. Diante de tal situação, o sitiante propõe ajudar Piano, convidando-o a cultivar parte de sua terra. Entretanto, a narração nos apresenta o quanto Piano está submetido à estrutura do poder local: não poderá deixar de plantar a roça de Elpídio, pois é refém do fazendeiro, além disso, o Coronel possui a lei, inclusive a polícia, a seu favor.

De maneira implícita, o narrador apresenta a falta de apoio a Piano por parte de instituições que, em tese, deveriam dar atenção e fazer o bem àqueles que mais precisam. Seu Vigário, por exemplo, como representante da Igreja, só enxerga Piano após muita insistência do trabalhador em ser recebido pelo padre; além disso, o próprio Piano deduz que o religioso, ao visitar os moribundos da roça, tinha segundas intenções: “‘Qui Tero que nada’ - pensou Piano. O que ele queria era outra coisa, que gente morrendo, isso tinha de toadinha toda a vida” (Élis, 2003, p. 81.). Entretanto, Piano, impulsionado pela necessidade, confia em Seu Vigário a ponto de pedir-lhe a enxada emprestada. Seu vigário promete a ferramenta, no entanto não a empresta a Piano, dizendo-lhe que ela havia sumido. O narrador parece usar da ironia ao dizer que “Piano reconhecia o empenho do Padre, mas não pretendia dar-lhe maiores trabalhos” (Élis, 2003, p. 83.).

Diante da realidade do personagem Supriano que luta para ser explorado e ainda assim não consegue isso, qual a saída? Que perspectiva Élis deixa a seu personagem? Uma das possibilidades seria a de roubar a ferramenta, mas Piano não optará por isso, pois sabe do risco que pode trazer à sua pessoa. Está presente na pessoa de Piano a pura submissão aos seus superiores a ponto de não tomar uma atitude diante da situação vivenciada, o que o levará a fazer, de seu próprio corpo, ferramenta de trabalho. Além disso, a luta do personagem é totalmente solitária, sem influência de qualquer organização social ou popular. Nesse aspecto, o conto é bastante pessimista diante da realidade dos trabalhadores rurais que Piano representa.

Parece importante perguntar o que simboliza a enxada na transfiguração artística que Élis faz para representar as condições do camponês Supriano. De fato, a enxada representa bem mais do que essa ferramenta tão rústica, mas tão distante do personagem que dela precisa para a sua sobrevivência.

A enxada, que fica inacessível a Piano do início ao fim do conto, representa todos os impasses colocados pelo modo de produção capitalista a ponto de limitar e impedir a dignidade humana daqueles que não detêm o controle sobre os meios de produção em um país

como o Brasil. Nesse caso, ainda podemos afirmar que a enxada representa a propriedade privada e a concentração da terra que impedem Supriano não somente de cultivar a terra a fim de garantir sua própria subsistência, bem como de cultivar a terra para o próprio Coronel Elpídio, que entrega a terra para que o trabalhador plante a roça do patrão, mas não disponibiliza os meios necessários para que Piano possa plantar a lavoura.

O trabalhador, diante de tal situação, parece estar em uma condição de exército industrial de reserva excedente, a ponto de o capitalismo não necessitar dele; ou seja, para trabalhadores de país periféricos, como Piano, é impossível até mesmo ser explorado pelo sistema capitalista. Como, para o modo de produção capitalista, o próprio homem se converte em mercadoria, na medida em que essa mercadoria já não tem utilidade, a mesma é descartada; é o que acontece com Piano, que perde sua vida lutando para alcançar a possibilidade de ser explorado pelo patrão.

O conto também parece ter um caráter alegórico, que remete o leitor ao momento da sua produção, a ditadura militar. Toda a violência que se apresenta no conto, embora não seja algo restrito ao momento da ditadura no Brasil, parece fazer referência a esse período em que a violação dos direitos do cidadão é promovida pelo próprio Estado e pelas instituições públicas que deveriam estar a serviço da sociedade como um todo, especialmente dos mais necessitados. A prisão sem motivo e o espancamento de Supriano pelos soldados são fatos narrativos que parecem remeter a fatos históricos específicos do período ditatorial, bem como, o medo de polícia que Olaia demonstra ter ou a reflexão do narrador em torno dos desmandos do Coronel Elpídio: “Só Elpídio continuava forte como um governo.” (Élis, 2003, p. 85.).

Apesar desse elemento alegórico, “A enxada” também parece estar para além da representação literária de um momento específico da história brasileira, pois a violência que se apresenta no texto está articulada à formação nacional por via da questão agrária como um todo. Nesse sentido, o conteúdo histórico e político da realidade brasileira está presente no conto, mas é importante ressaltar que Élis não limita sua criação às margens restritas do panfleto. Lukács, em *Introdução a uma estética marxista*, diz que:

Assim, a realidade refletida e plasmada pela arte, tomada em seu conjunto, implica já, desde o primeiro momento, numa tomada de posição em face das lutas históricas do presente no qual vive o artista. Sem esta tomada de posição, não lhe seria possível escolher como objeto do trabalho artístico, com particular característico, precisamente este e nenhum outro momento da vida. (Lukács, 1978, p. 211-212.)m

Entretanto, essa tomada de posição não exige por parte do artista um partidatismo no sentido ideológico. O mesmo autor ainda diz:

O real partidatismo de uma obra de arte autêntica não é o expresso pela frase de Herwegh “escolha uma bandeira e ficarei satisfeito. Mesmo se for outra, será a minha”; ao contrário, trata-se de uma tomada de posição a mais concreta possível em face de problemas e tendências concretas da vida. (Lukács, 1978, p. 215.)m

Desse modo, o verdadeiro partidatismo de que fala Lukács em relação à obra de arte está relacionado à fidelidade ao real, ainda que o artista utilize métodos extraordinários, como o fantástico, a fim de elevar a obra de arte para além da realidade cotidiana ao ponto de que “Uma ideologia reacionária pode dar origem à arte de valor histórico, tais como os romances de Balzac, o que nem sempre se gera com uma ideologia progressista” (Lukács *apud* Carli, 2012, p. 29.).

Diante disso, podemos afirmar que não necessariamente o escritor precisa estar defendendo uma determinada bandeira para, a partir de então, criar obras realistas, mas por outro lado, é possível afirmar ainda que um escritor pode estar na defesa de uma determinada bandeira e assim superar suas convicções subjetivas a fim de captar o real de forma profunda na vida do indivíduo em relação com a sociedade e do modo de produção da vida. Essas duas coisas parecem estar presentes em Élis. O autor ao mesmo tempo em que se coloca a serviço dos oprimidos por meio da arte, permanece fiel às questões objetivas presentes na subjetividade de seus personagens.

Até aqui, portanto, foi possível perceber que, em “A enxada”, Bernardo Élis cria um texto literário fortemente vinculado à história nacional e regional, especialmente em relação à luta pela terra no Brasil, o que abrange um período específico, entre 1955 e 1964, que se inicia com o surgimento das Ligas Camponesas, o conflito armado em Trombas e Formoso, até chegar ao golpe militar. No entanto, toda essa realidade histórica não é referida diretamente no conto, mas está presente nele, articulada à saga individual do trabalhador rural à procura da enxada e condenado a não encontrá-la. Como se vê, há uma força política na obra que se expressa pelo tema escolhido, mas essa força só se manifesta politicamente, porque se constitui antes como uma opção estética. A questão, portanto, é a seguinte: de que forma Élis configurou esteticamente a história nacional e regional da luta pela terra?

Para respondê-la, é necessário perceber o quanto o conto precisa se afastar da

realidade para de fato representá-la artisticamente, isto é, com força política, porque pode alcançar a lógica mais essencial da realidade aparente. Para tanto, Élis parece criar artifícios de composição do conto a fim de elevá-lo acima da simples e imediata realidade, para nos fazer compreender a realidade objetiva de maneira mais profunda. Como vimos,

A luta de Supriano é absolutamente solitária e regida pelo código do favor e da submissão como estratégia de sobrevivência. Vista desse ângulo, a relação entre a forma literária e o processo social parece se dar pela desconexão e não pela superposição que colaria o texto à imediata realidade política, social e econômica do país à época. Pode-se aventar a possibilidade de que o texto seja uma espécie de metáfora da desagregação do movimento camponês, uma narrativa da impossibilidade de vigorar o projeto político que se esboçara nessa luta e que começa a ser interrompido dois anos antes de o conto ser escrito. No entanto, há elementos na construção do conto que atravancam esse trânsito fluente entre a história narrada e a história social e se interpõem ao encaixe perfeito entre elas. (Corrêa e Costa, 2009, p. 2.).

Não é, então, pelo encaixe perfeito com a realidade histórica e social que o conto realiza uma representação artística realista:

A eficácia estética do texto resulta de uma combinação entre um enredo mimético em relação ao problema nacional das relações de trabalho no campo e uma estrutura narrativa marcada por uma espécie de hipérbole heroica, épica, que beira o fabuloso. Como ausência, a enxada é um objeto constituído pela hipérbole. Sua ausência gritante, agigantada pelo fato de ser a enxada uma ferramenta arcaica e usual, quase um adereço da configuração pitoresca do homem do campo, desestabiliza a leitura dos traços regionais e evita o mergulho sem volta na atmosfera pitoresca e naturalista de que o autor se serve para construir o conto. (Corrêa e Costa, 2009, p. 4.).

O conto se inicia com uma narração em relação ao personagem em destaque, Supriano ou Piano. É comum no gênero do conto em nossa literatura, sobretudo no regionalismo pitoresco do romantismo, o narrador iniciar o enredo descrevendo o meio natural em que se passa o enredo, falando das plantas, dos rios, enfim, da paisagem. Em “A enxada”, Élis deixa de descrever esses aspectos pitorescos, e vai direto à ação, apresentando o personagem quando a problemática em que ele está envolvido já está em curso. Isso nos mostra o quanto o autor concentra sua preocupação em uma temática que diz respeito à vida humana e não apenas na ambientação regional, o que faz de sua obra um objeto importante para o tema do homem e sua relação com a sociedade e com a natureza, abordando questões importantes também sob o ponto de vista do destino humano.

Para isso, o autor parte da vida cotidiana de seus personagens e vai evoluindo no decorrer da narração a ponto de chegar à relação homem, sociedade e natureza. A narração se inicia com um discurso direto de uma personagem que aparecerá apenas uma vez no enredo: Dona Alice, esposa de seu Joaquim Faleiro, sitiante que Piano procurará para pedir uma enxada emprestada. Dona Alice elogia as qualidades de Piano, e em seguida o narrador confirma o elogio, entretanto, usa adjetivos que apresentam ao leitor um ser humano à margem da sociedade sertaneja do interior de Goiás: “‘não sei adonde que Piano aprendeu tanto preceito’ – pensava Dona Alice. E ninguém podia tirar sua razão. Supriano era feio, sujo, maltrapilho, mas delicado e prestimoso como ele só.” (Élis, 2003, p. 73.).

Como se pode perceber, o narrador já começa o enredo apresentando ao leitor o modo de ser do personagem Piano. Se a apresentação, por um lado reafirma o caráter submisso do personagem, por outro, aponta já a contradição entre a grandeza de caráter de Piano e o mundo de privação em que ele se formou como um trabalhador da enxada. Piano é configurado com uma grandeza épica que o faz enfrentar os maiores obstáculos durante a narrativa, entretanto, essa grandeza humana não é idealizada, não está desvinculada da realidade concreta da vida, marcada pela total privação. Isso não deixa que o conto resvale na descrição pitoresca e idealista do homem do campo e o associa a uma etapa específica da realidade histórica brasileira, sem deixar de apontar as contradições entre a grandeza épica do personagem e a realidade mesquinha e atrasada que o rodeia. Essa configuração da narrativa aproxima o conto dos aspectos da arte autêntica, segundo a concepção lukacsiana-marxista, que, como ressalta Carli,

Com efeito, a peculiaridade do estético diz respeito ao próprio homem. Isto é, o homem concreto, que está no seio de tendências sociais realmente existentes, cuja natureza é o conjunto das relações sociais em que se inserem; o homem que encerra múltiplas determinações e que pertence a uma etapa particular da totalidade do processo histórico, esse homem, como objeto, é o critério de discernimento acerca do valor histórico de criações estéticas nas apreciações da teoria social marxiana. (Carli, 2012, p. 19.)m

Carli ainda afirma que, conforme Lukács, o pilar para a reprodução artística da realidade é a expressão do homem em sociedade no metabolismo com a natureza, por meio das relações sociais de produção (Carli, 2012, p. 19.). Como se pode perceber no conto “A enxada”, Piano corresponde ao homem comum do campo naquele período; além disso, o processo da narração vai evoluindo a ponto de apresentar a inserção desse personagem no conjunto das relações sociais, sobretudo no que diz respeito à produção da sua subsistência

que, supostamente, deveria elevar o homem de sua condição orgânica à sua condição de ser social. Por isso, a inserção do personagem na vida social é bastante complexa, pois Piano não é elevado de sua condição meramente orgânica; ao contrário, ele regride: está na condição de mercadoria e é reduzido à condição de ferramenta de trabalho ultrapassada e que não pode ser explorada.

Isso indica que a representação realista se torna cada vez mais difícil de ser feita em um mundo que é hostil à própria vida humana, como o é o mundo capitalista. O problema se torna ainda maior quando essa representação estética está ligada a uma região localizada na periferia do capitalismo. Nesse caso, a relação entre história e ficção se torna ainda mais problemática, e, muitas vezes, exige elementos não-realistas para que o homem concreto e as verdadeiras forças sociais sejam representadas literariamente.

Desse modo, Élis cria artifícios a fim evitar reduzir sua criação à mera imitação da cotidianidade desse personagem. Diante disso, está presente no conto a categoria do reflexo estético “Lenin e Lukács” (Carli, 2012), não como simples espelho a captar de forma direta a superficialidade da realidade, mas sim, no sentido de refletir artisticamente a realidade, criando para isso um mundo à parte dessa mesma realidade, o que garante à obra de arte superar a superficialidade, e ir além da camada mais evidente da realidade. Carli parece sintetizar de forma bastante precisa o que estamos dizendo, citemos: “Quem não se atreve a ir para além da realidade nunca irá conquistar a verdade. (...) Lá está o conceito puro de humanidade”. (Carli, 2012, p. 111.).

É preciso lembrar que o reflexo, como é a captação da realidade histórica em movimento e não uma simples fotografia deve, necessariamente, em uma obra da literatura brasileira, incluir elementos locais e universais articulados entre si. Os elementos locais e regionais são transfigurados na narrativa pelos aspectos universais, que, por sua vez, também são adaptados, transfigurados pelo contato com a matéria local. É o que se percebe na relação entre os elementos épicos do conto (a persistência heroica de Piano à procura da enxada) e os elementos locais ligados à situação concreta da região e do país no momento pós-ditadura (sua submissão aos desmandos do Coronel Elpídio). Essa associação entre local e universal cria o mundo do conto, um particular que apresenta ao leitor a possibilidade de uma leitura mais profunda da realidade que, por um lado, diz respeito à própria arte, e, por outro, diz respeito a uma realidade mais ampla, a da reificação humana. Mas os dois lados caminham um em direção ao outro, pois, ao se voltar para a literatura é que o conto eleva o enredo local

e individual de Piano a uma esfera universal.

Quanto à referência que o conto faz à literatura, ela se mostra no sentido dos limites do próprio conto entre naturalismo, regionalismo e super-regionalismo, que já foram discutidos no primeiro tópico deste capítulo. Mas também pela presença de elementos épicos: a grandeza épica de Piano em sua luta para plantar a roça e sobreviver; o caráter fabuloso da enxada, como objeto inalcançável que motiva a saga de Piano; e, ainda, pela referência a Homero, o poeta épico que, no conto, é um antigo ferreiro que não trabalha mais por ter se entregado à bebida. Essa redução do cantor épico ao homem degradado parece representar aquilo que também para o campo da arte já não é mais possível. Se literalmente, Homero já não pode mais fabricar enxadas, é possível dizer que, em um mundo reificado como esse em que vive Piano, a arte épica bem como a poesia livre das questões mercantis talvez também já não sejam possíveis. Se a escolha do nome do ferreiro derrotado não parece ser um acaso, também o apelido de Supriano, Piano se apresenta como uma clara alusão ao instrumento musical, que necessita das mãos do artista para produzir música; assim se mostra a contradição histórica e verdadeira da divisão social injusta entre trabalho artístico e trabalho manual, pois “a história que se conta é a de que a mão que ara a terra (sem enxada) é a mesma mão de quem tocaria piano se pudesse.” (Corrêa e Costa, 2009, p.6.).

Nesse sentido, cabe também perguntar sobre a posição do personagem central na narrativa, pois esse lugar parece ser disputado entre Piano e a enxada, entre naturalismo e realismo, entre regionalismo e super-regionalismo, entre o homem e a coisa. Se na primeira parte do conto o narrador e leitor acompanham a busca de Piano pela enxada impossível; na terceira parte, o narrador se esquece de Piano e o leitor vê uma cidade em festa, onde não faltam enxadas.

Essa estrutura do conto é que constrói a representação da experiência histórica, objetiva e universal da reificação humana.

No segundo capítulo deste trabalho, falamos, em relação a *Vidas secas*, do retrocesso a que a própria necessidade de objetivação levou o homem. A mesma objetivação que possibilita o homem de se elevar da sua condição de animal à de humano, agora o faz alienado diante do objeto criado ou transformado por ele. Em “A enxada”, essa realidade se configura na falta de uma ferramenta capaz de fazer a mediação entre o homem e a natureza.

O trabalho tende a libertar o homem, a possibilitar a superação de suas necessidades imediatas, por meio de uma ferramenta como mediação entre ele e a natureza no processo de

objetivação, a ponto de libertar suas mãos de sacrifícios subumanos. Em “A enxada”, no entanto, esse mesmo trabalho, agora com um grau de exploração elevado, faz o caminho inverso, a ponto de as forças em jogo na sociedade de classes impedirem o homem de usar uma ferramenta como mediação, e assim voltar à sua condição de animal de maneira muito mais extrema do que antes do descobrimento da ferramenta como mediação. Isso nos faz perceber o quanto a relação de exploração do homem pelo homem está ligada ao retrocesso da humanidade.

A experiência desse retrocesso, expressa na vida que Piano leva como refém do patrão, nos apresenta um personagem no mais elevado grau de alienação. Esse grau elevado de alienação está ligado não só à propriedade privada dos meios de produção, mas à propriedade do próprio sujeito Piano. Consequentemente, o personagem está reificado, sua vida está alheia a ele mesmo, fazendo do personagem uma coisa. Piano está convertido em uma coisa do patrão a ponto de ser menos importante do que uma ferramenta de trabalho. Logo, os papéis se invertem a ponto do objeto estar sobreposto ao sujeito.

Temos aí uma drástica separação entre sujeito e objeto, no sentido de o sujeito não se reconhecer no referido objeto. Não é só o objeto que é estranho ao personagem, pois o personagem está estranho a si mesmo. Plantar uma lavoura para o patrão já representa um grau elevado de alienação significativo, uma vez que o trabalhador não usufruirá do esforço de seu trabalho. Desse modo, seu trabalho estaria já totalmente separado do resultado que ele produziria se fosse realizado. Não ter alternativa em relação ao fato de plantar a lavoura para o patrão, sobretudo sem o auxílio da ferramenta de trabalho a fim de possibilitar a mediação entre sujeito e natureza, irá elevar esse grau de alienação.

Dessa maneira, a enxada está revestida de aspectos ligados à fetichização: “a enxada é um instrumento impossível, fetichizado. Como objeto inacessível, está investida da fantasmagoria da mercadoria, toma vida e consome o homem”. (Corrêa e Costa, 2009, p. 6.). Essa ferramenta, como algo impossível ao personagem, é transfigurada a ponto de possuir um valor inestimável. Aponta, portanto, para uma realidade que torna impossível ao personagem uma vida digna de um ser humano.

A enxada, que representa bem mais que uma ferramenta, como já dissemos, ao mesmo tempo em que permite a entrada do homem nos moldes da sociedade de classes, é instrumento da impossibilidade de emancipação por essa mesma via. Logo, esse fetichismo é desmascarado no conto a ponto de evidenciar a dialética entre aparência e realidade oculta. A

essência dessa realidade está revelada nos limites ou na impossibilidade de emancipação do homem se não houver uma ruptura com o modo de produção vigente. A essência que a narrativa evidencia é a de que, por via do capitalismo, a única maneira de se elevar economicamente é a extração da mais valia, e não o simples fato de se possuir capital. O capital em si não existe independentemente da mais valia, não gera riqueza diante de tal realidade, pois apenas através da elevação desse poder de se extrair riqueza à custa do trabalho alheio é que se poderia chegar à condição de homem na sociedade administrada. Entretanto, nessa sociedade, a possibilidade de assumir plenamente a condição humana parece ser tão ausente quanto a enxada foi para Piano, e não apenas para aqueles que são dominados, humilhados e abusados nas relações de produção vigentes, mas também para aqueles que, como os patrões de Supriano, Fabiano e Severino, se desumanizam ao condenar à morte o trabalhador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das questões discutidas neste trabalho, é possível afirmar que desde as primeiras manifestações literárias em nosso país, a literatura tem tido um papel importante no sentido de divulgar essa terra a ponto de fazer da mesma uma mercadoria importante para o mundo ocidental. Portanto, desde essas primeiras manifestações, literatura e terra estão em relação contínua. Assim como divulgar a terra, a literatura em terras brasileiras serviu como um instrumento legitimador dos padrões culturais europeus. Entretanto, na medida em que a nova realidade se impõe na forma literária importada, nossa literatura manifestava as desarmonias da colonização.

É por meio dessa realidade local bem como pela evolução literária, que essa literatura começa a se envolver com as questões políticas, deixando também em evidência as contradições sociais. Portanto, a partir desse processo de envolvimento com questões sociais por meio matéria local, nossa literatura se transforma em uma literatura brasileira e adquire, ao mesmo tempo, o potencial de fazer a síntese entre local e universal, condição que a obra de arte precisa atingir para ser consagrada e atravessar as barreiras temporais.

Por conseguinte, desde as primeiras manifestações até a contemporaneidade, a matéria local, sobretudo os aspectos ligados a terra e *a posteriori* às questões sociais mais candentes da vida brasileira, está impregnada em nosso sistema literário. Por meio dessas questões, o regionalismo se faz expressão de suma importância para a literatura brasileira, e aos poucos superou os limites do pitoresco de maneira a captar o essencial, fazer o mergulho no interior do ser humano na sua individualidade e ao mesmo tempo colocar em evidência essa individualidade em relação às forças produtivas na sociedade e ao modo de produção da vida, elevando, portanto, essa individualidade ao que há de mais comum no gênero humano.

Apesar da importância do regionalismo ao longo de toda a literatura brasileira, é inegável que as melhores obras de nossa literatura não são regionais, mas sim as obras que refletem uma realidade genérica sem se prenderem a essa tendência regional, mas sem escamotear a condição local periférica. Com Machado de Assis e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a literatura brasileira produziu uma obra de grande expressão no que diz respeito a esse caráter da obra literária que articula o individual a questões genéricas a fim de não se prender a uma realidade tão específica que não possa captar o que há de comum à

humanidade como um todo, e é por meio dessa opção que de fato Machado de Assis cria uma obra realista. Entretanto, as condições materiais de existência, as forças produtivas do capitalismo em um país atrasado, fizeram com que o regionalismo se impusesse e continuasse sendo uma tendência forte, mas, se renovando esteticamente, transfigurando o antigo caráter pitoresco, foi possível a produção de obras de cunho regionalista, mas tão realistas quanto as obras de Machado de Assis. Temos em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa referências desse regionalismo com valor estético universal, ou super-regionalismo, expressão com a qual Candido sintetizou esse problema da permanência do regionalismo e, ao mesmo tempo, sua modificação ou superação.

A partir do modernismo, para além da Semana de 22, nossa literatura passa por várias transformações estéticas, ligadas diretamente a questões ideológicas e políticas, pois, como diz Lafetá, “na verdade o projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico” (Lafetá, 2000, p.20.); essas transformações irão inovar nossa literatura tanto no ponto de vista da forma quanto do conteúdo. Devido a essas transformações, iremos adquirir maturidade, e, a partir de então, teremos uma literatura mais autêntica, porque menos pitoresca e mais profundamente ligada à vida nacional, considerando a interdependência do país e da nossa produção artística em relação às nações centrais, ao mundo como um todo. Assim é possível perceber a importância de todo o acúmulo do percurso da formação do sistema literário brasileiro. Temos nas duas obras aqui estudadas, *Vidas secas* e “A enxada”, o exemplo desse acúmulo.

Nessas duas obras, os escritores optam pela narração em terceira pessoa, aproximando-se, pela composição do narrador em relação ao personagem, do mundo de Fabiano e Supriano. Essa foi a técnica a garantir aos escritores a possibilidade de representar o personagem camponês pobre, sem acesso a terra e à literatura, e, por isso, obrigado a se submeter aos abusos do patrão, e, sobretudo, do conjunto das forças produtivas hegemônicas. As obras são regionalistas, mas justamente por meio desse regionalismo transfigurado, os dois escritores elevam suas obras do local ao universal. Considera-se também as duas obras como realistas, tendo em vista que o realismo não é uma questão de estilo, mas sim de método, e esse método está presente nas obras, mas também articulado às necessidades impostas pela realidade do país de produção, o interior do Brasil.

Nas obras estudadas, temos uma síntese, feita de maneira bastante elaborada, que

reflete questões em torno da vida objetiva na realidade de nosso país. Temos, a partir da segunda fase do modernismo, uma literatura madura capaz de mergulhar com profundidade na vida do povo. Essa literatura que tem como centro a vida humana foi possível de ser materializada graças ao amadurecimento de nosso sistema literário e envolve desde o regionalismo pitoresco às inovações na forma e também de cunho ideológico do movimento de 22, pois, superando algumas contradições estéticas do movimento de Arte Moderna, os escritores brasileiros puderam chegar à consciência dilacerada do subdesenvolvimento. Essa consciência exigia de nossos escritores uma maior problematização em torno da vida, criando, assim, personagens típicos de tal realidade.

Por sua força realista, as obras *Vidas secas* e “A enxada” apresentam as contradições sociais; logo, evidenciam que a literatura é um espaço de forças antagônicas, estando, portanto, em sua trajetória, ligada aos interesses do modo de produção capitalista, e, ao mesmo tempo, revelando, no decorrer do desenvolvimento de sistema literário brasileiro, a necessidade de acirramento na luta de classe pela insuficiência de humanidade no modo de produção vigente. Por conseguinte, essas obras nos mostram que a literatura é uma interpretação da realidade, que, por meio do reflexo artístico, nos garante uma leitura aprofundada da realidade brasileira ligada a questões universais, pois revela, também, a regressão sofrida pelos valores humanos durante a evolução das forças produtivas do capitalismo. Nas duas obras, os escritores representam literariamente a nossa terra de maneira a não romantizar a realidade, apresentando-a de forma transfigurada, não mais no sentido da exaltação, mas como forma estética capaz de apontar a ameaça de que a terra, sem a emancipação do homem, do trabalhador, pode ser reduzida a mera mercadoria.

## BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1980.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

BASTOS, Hermenegildo. “A literatura Brasileira, a ocupação da terra e o despojo: comentários ao ‘deslocamento da imaginação no espaço’ de um capítulo da formação”. In: *Água viva*. Brasília: UnB, 2009.

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

BUENO, Luís. “Guimarães, Clarice, e antes”. In: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira/ área de Literatura Brasileira*. Universidade de São Paulo – n.º 2 (2001). São Paulo: ed. 34, 2001.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Iniciação à Literatura Brasileira (Resumo para principiantes)*. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP – julho 1999.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. “Um instrumento de descoberta e interpretação.” In: *Formação da literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; 6ª ed., 2000.

CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.

\_\_\_\_\_. “Essência e Verdade: duas categorias do método em Marx”. In: *Prometeus Filosofia*

em revista. Sergipe: Universidade Federal de Sergipe. Ano 4 - número 8 julho-dezembro/2011.

COUTINHO, Carlos Nelson. “Graciliano Ramos”. In: *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Brasília: Ed. Brasília, INL, 1975.

CHIAPPINI, Ligia. “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 8, n.15, 1995, pp.153-159.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis, COSTA, Deane M. Fonsêca de Castro e. "Literatura, trabalho e reificação em “A enxada”, de Bernardo Élis". In: *Literatura e história: questões dialéticas da produção literária em nação periférica*. Brasília: CEELL, 2009, p. 101-116.

DIAS, Gonçalves. “Canção do exílio”. In: FACIOLI, Valentim e OLIVIERI, Antônio Carlos (Org.). *Antologia de poesia brasileira. Romantismo*. São Paulo: Ática, 1998, p.26.

ÉLIS, Bernardo. *Melhores contos Bernardo Élis*. São Paulo: 3.<sup>a</sup> ed., Global, 2003.

LAFETÁ, João Luiz. “Modernismo: projeto estético e ideológico”. In: *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: 2.<sup>a</sup> ed., Duas Cidades; ed. 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1978.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: 2.<sup>a</sup> ed., Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. “Narrar ou descrever”. In: *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

NETO, João Cabral de Melo. “Morte e Vida Severina”. In: *Poesias completas* (1940 – 1965). Rio de Janeiro: Ed. Sabiá, 1968.

NUPILL - Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística. *Carta a El Rei D. Manuel, Dominus*. São Paulo: LCC Publicações Eletrônicas, 1963.

OLIVEIRA, Manuel Botelho. “À Ilha de Maré termo desta cidade da Bahia”. In: *Poesia completa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 127-136.

PEIXOTO, Alvarenga. “Oitavas”. In: Martins, Heitor. *Neoclassicismo*. Brasília: ABL, 1982, p. 79-84.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: 115.<sup>a</sup> ed., Record, 2011.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. “Meu tio, o Iauaretê”. In: BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974.

SÁNCHEZ Vásquez, Adolfo. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: 3.<sup>a</sup> ed., Expressão Popular, 2010.

STEDILE, João Pedro. *A Questão agrária no Brasil. O debate tradicional 1500-1960*. São Paulo: Expressão popular, 2005.

SOUSA, Renato Dias de. *Aspectos do debate historiográfico sobre Trombas e Formoso- GO: II Seminário de Pesquisa da Pós Graduação em História UFG/ UCG. 14/15/16/ Setembro/ 2009. Praça Universitária- Área II- UCG/ Goiânia- GO.*

VERÍSSIMO, JOSÉ. *História da literatura brasileira*. Rio (Engenho Novo): Departamento Nacional do Livro, 1915.