

O elogio do marxismo, em Graciliano Ramos

Marcos Falchero Falleiros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

marcfal@ufrnet.br

Resumo:

O marxismo independente de Graciliano Ramos dirige a construção de sua literatura, sem transformá-la em romance de tese. De maneira subjacente e verdadeiramente dialética, o autor assimila em sua obra uma profusão de sutilezas formais sob o regime da conceptualização marxista.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; Literatura brasileira; Marxismo

Abstract:

The independent Marxism of Graciliano Ramos directs the construction of his literature, although not turning it into thesis novels. In an underlying and truly dialectical way, the author takes into his work a profusion of formal subtleties under the regime of Marxist conceptualization.

Keywords: Graciliano Ramos; Brazilian literature; Marxism

Graciliano Ramos desafia a crítica literária a um deslindamento de sua estética complexa. A obra resulta da coesão de um estilo que absorve com unidade o leque profuso de seu tempo e geografia, num texto que se faz à feição do mosaico da terra esgotada em rachaduras. Assimila no despojamento da forma a condição concreta do Nordeste brasileiro, arcaico, simultaneamente à expressão de modernidade em que a ruptura com o ornamental aparece dialeticamente ligada ao elogio do fabril e à antítese das brumas mistificadoras da ideologia burguesa, da grade estática da operacionalidade mecânica ao humanismo sombrio e inquieto por trás dela. Estes são aspectos da obra cuja percepção do mundo, alicerçada em seu marxismo independente, formaliza tanto ficção quanto memorialismo.

Tais elementos nucleares, estruturantes de sua forma, conduzida pela conceptualização marxista subjacente, articulam por sua vez uma miríade de aspectos que vão desde o estilo bíblico até a afeição pela linguagem cinematográfica que a obra comprova em sua facilidade para a filmagem.

Desde as primícias, coletadas postumamente em *Linhas tortas*, vamos vendo sua simpatia pelo cinema, explicitada tematicamente nos diálogos de *Caetés* e *S. Bernardo* como um aviso de sua tendência formal a assimilar tal linguagem – o que, de fato, a crítica sempre percebeu, seja pelo estudo detalhado da obra por Rui Mourão (1969: 76), seja por observações circunstanciais de Franklin de Oliveira (1987: 427). Entretanto, a precisão de Alfredo Bosi ao verificar na obra, em *História concisa da Literatura Brasileira*, a fatura de uma «série de tomadas cortantes» (1972: 452), que culmina em Leon Hirszman quando depõe (1973: 5-6) ter encontrado o filme (1973) pronto no texto de *S. Bernardo*, são percepções que desafiam a um passo crítico que investigue esse aspecto com a totalidade do estilo.

Assim, no caso do aspecto cinematográfico da obra, impõe-se a reflexão de Walter Benjamin em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução* (1980), para o exame polêmico – se lembrarmos seu debate com Adorno – das sutilezas da condição do cinema como produto da industrialização capitalista posto na encruzilhada dialética entre alienação e desmistificação, fetichismo positivista e materialismo histórico, distração das massas barulhentas nas salas de cinema (propícia ao distanciamento brechtiano, à dessacralização e politização materialista da arte) e alienação provocada pela industrialização da cultura (favorável à estetização nazi da política). Por outro lado – o lado brasileiro e nordestino – a sutileza se encontra na modernidade de Graciliano Ramos como a discutiu Alfredo Bosi no ensaio de

Céu, inferno, Moderno e modernista na literatura brasileira, negando ao «mundo da experiência sertaneja» a possibilidade da «indústria e dos seus encantos» (1988: 123).

Resta, então, verificar de que modo o ‘encanto’ de Graciliano Ramos pelo cinema organizou sua forma na direção de um realismo crítico e na confluência da economia do pouco na cultura do seco, mais ainda porque este realismo crítico provém precisamente da conceptualização marxista, elaborada de maneira independente e autodidata desde a juventude do autor.

Movida simultaneamente pela vontade de objetividade do olho narrador e pela subjetividade do ato narrativo, sua literatura, pela ausência de digressões alheias ao contexto imediato do narrador encenado, pela aderência metonímica da metalinguagem na encenação da própria escrita, pela concreticidade da cor e da luz no jogo cortante do claro contra o escuro, manifesta a vontade de eliminar a dupla articulação da linguagem por uma imediatez icônica, direção que, entretanto, é atravessada pela presença subjetiva de uma consciência em monólogo interrogativo no escuro das lacunas, interpretando os sentidos e escolhendo as imagens na construtura de seu mosaico cinematográfico.

A geometria do estilo, reflexa ao aprendizado da economia da seca, alia-se à modernidade pelo caminho de uma ética antibacharelesca, a qual expressa a contrariedade argumentativa do xingo popular ao que é demagógico, familiar à frase nominal cortante, do tipo ‘Besteira’, ‘Safadeza’, linguagem sempre de tom abrutalhado e negativo, como bem a viu Rolando Morel Pinto (1962), dentro de um contexto asseverativo, de extração da cultura sertaneja, ao qual se associa o elemento adjetivante da retórica do seco – uma adjetivação constante e fortemente judicativa, mas não adjetivosa, atitude que se filia ao combate à literatura adornada que o Modernismo iniciou.

Assim, o materialismo dialético que «estabiliza classicamente o turbilhão» é, ainda no dizer de Otto Maria Carpeaux em seu posfácio a *Angústia*, o de um «clássico experimentador» (1988: 194). Esse elemento contraditório, articulado numa sintaxe pétrea – dureza cheia de misericórdia às suas criaturas petrificadas em monumentos de baixeza, que a Carpeaux lembram Dante – impede que se busque sua gênese numa fonte única como a do estilo bíblico.

Este é apresentado por Auerbach em *A cicatriz de Ulisses*, de *Mimesis* (1976), ensaio que abre a obra para em seu limiar, juntamente com o estilo homérico, propô-los como as duas vias básicas de representação da realidade na literatura ocidental, desde seus primórdios até o século XX. Auerbach define o ‘mítico’ do realismo homérico em contraposição ao ‘místico’ do realismo bíblico, com itens categoriais distribuídos extensivamente de modo semelhante ao conciso de Wölfflin, que, em *Conceitos fundamentais da história da arte* (1988), dispõe como categorias formais das artes plásticas, cinco pares articuladas em conceitos contrapostos para o Renascimento e o Barroco.

O ‘lendário’ em Homero, obtido pela linearidade do mundo estável de sua narrativa, cuja ausência de tensão revela a tranquila aceitação, não-alegórica, dos dados da existência humana, elimina «todo o indeciso, quebrado, vacilante, tudo o que confunde o claro curso da ação» (Auerbach, 1976: 16). É a realidade submetida ao arredondamento da construção literária que lhe dá o caráter de lenda em contraposição ao de ‘história’ do bíblico. Este, mesmo quando ainda mantido próximo da lenda, já traz nela a tendência à história, cujos heróis, frágeis, ao contrário da sublimidade dos homéricos, «podem cair muito mais profundamente na sua dignidade» (1976: 19), como indica Auerbach com os exemplos de Adão, Noé, Davi, Jó. É o registro do acontecido, que, como exemplar, carrega indagações e a incompletude mística da alegoria.

Entretanto, o estilo de retalhos do seco não pretende, como o do bíblico, que sobre a mera realidade narrada se encarnem doutrina e promessa, «um segundo sentido, oculto», nos termos místicos de Auerbach. Mas em sua réplica ao bíblico, mostra-se também direcionado para a história, porque, ainda que não tenha a pretensão eloísta à imposição da verdade, o seco, entretanto, dispõe contra o bíblico a realidade apresentada também por «papéis exemplares». Pode-se ver, somente, nestes seres de *Vidas secas*, entregues a si mesmos, a presença da promessa desconfiada e atea do materialismo histórico, cuja leitura do mundo fornece uma tendência alegórica

recolhida ao simbólico. Assim, a claridade homérica em Graciliano Ramos, em sua univocidade do «é assim que é», limpa de sentido oculto, retalha, entretanto, sua luminosidade estática, na mesma proporção em que o mundo de nômades do Velho Testamento, com seu povo interveniente, agitando profecias político-religiosas, se contrapõe ao mundo totalmente imóvel da classe senhorial de Homero. Nesse estado, a plástica de sua linguagem rigorosa e construtiva revela-se, apesar disso, mais próxima do historiador, bíblico, que do bardo, homérico.

O modo sublime, trágico e problemático como Graciliano Ramos apresenta a radical alienação dos seres desorientados de *Vidas secas* pode explicar a relação e a diferença que o seco, desmistificador e sem aura, mantém com a forma lacunosa do bíblico – a cuja leitura Graciliano dedicou-se cotidianamente, com preferência pelo Velho Testamento. É a narrativa de seu convívio com o Padre Pimentel, em *Um intervalo*, de *Infância* (1984: 196), que mais decisivamente indica a fonte de sua formação, quando o autor conta que, menino, ouvindo as histórias bíblicas, situava imediatamente a Caldeia no interior de Pernambuco.

A diferença com o bíblico, e, nisso, sua aproximação com o homérico, podem ser explicadas pela concepção materialista da história, que o seco expressa. Assim, sua tendência alegórica provinda da atitude conceptualizante através das expectativas teóricas do marxismo, ao invés de esvaziar-se na pobreza representativa do romance de tese, retrai-se em constatação dolorida e eivada de dúvidas sem profecia. Por aí pode-se dizer que povo e destino somente unem o seco e o bíblico numa linguagem dura, de economia puritana, como a viu Alfredo Bosi em seu ensaio homônimo de *Céu, inferno*, ao falar sobre o processo que à escrita lhe movem em *Vidas secas* a economia e a moral da pobreza, a partir de uma narração, que se quer objetiva, «da modéstia do meios de vida registrada na modéstia da vida simbólica» (1988: 10). Ao contrário das Escrituras, que sagram cada frase como um episódio isolado em si mesmo, munidas do ‘e’ bíblico impondo a consideração repercutida do polissíndeto, a crueza de Graciliano Ramos olha mais de frente que de cima quando faz a avaliação materialista dialética nada eufórica do ‘por fazer’ da história aberta, a partir das circunstâncias fechadas. É de acordo com a concepção marxista que o autor equaciona seus enredos: no início do caminho, sugere a Fabiano, Abraão sem Deus, deixar para trás seu filho jogado para o Nada; no final da jornada, conduz os pequenos à frente, rumo à proletarização no Sul industrializado. Assim, a conceptualização marxista elimina do bíblico a aura alegórica de ressonâncias místicas e impede na sua plasticidade homérica que o concreto se estabilize na pacificação de um mundo pronto.

O estilismo desaturado da retórica do seco, portanto, configura-se neste tom bíblico sem Deus, que se revela especialmente em *Angústia*, como história em situação de queda e lamento, estilo avaliado por Álvaro Lins em seu prefácio a *Vidas secas, Valores e misérias das vidas secas* – tanto quanto Carpeaux e a tradição crítica sempre perceberam – como uma dualidade intrincada por uma prosa desnudada, moderna, e, ao mesmo tempo, clássica, «pelo tom como que hierático das frases» (Lins, 1971: 25). Daí a conceituação que o crítico atribui a Graciliano Ramos – fundamental para Alfredo Bosi quando procura estabelecer a contraposição da segura distanciada deste com a profusão empática de Guimarães Rosa – Álvaro Lins vê Graciliano como «historiador da angústia» (cf. Bosi, 1988: 12), analista experimentador que representa uma realidade estática mais próxima de Stendhal que da realidade dinâmica de Dostoiévski, pois no domínio de sua racionalidade sintática representa mais a história de uma angústia que a angústia presente em si mesma (Lins, 1971: 17-18), para que possa objetivá-la, racionalizada e histórica, como um diagnóstico distanciado para a cura do mundo.

Graciliano historiador, teórico, estrutura o conjunto da obra, na série e em seus desdobramentos periféricos, sob o prisma rigorosamente orgânico e coeso, econômico e utilitário da conceptualização marxista, sem submetê-la, ainda que confessasse a discreta intenção didática de *S. Bernardo*, a qualquer projeto explícito ou programa, dando ao século, com sua literatura não-distanciada no sentido de Brecht, mas também não-doutrinante como no realismo socialista, uma das respostas mais significativas à questão da arte engajada, sob a condição periférica e colonizada da cultura brasileira.

Torna-se necessário perquirir nas escolhas estéticas de Graciliano seu debate

íntimo com nossa condição e sua contextualização em meados do século XX, de tal modo que a desconfiança sertaneja e a insubmissão às adaptações teóricas vigentes tenham lhe garantido o resultado expressivo de uma grande arte. Mas nem por isso pôde antecipar-se às teorizações posteriores, que ao invés de aplicar diretamente o marxismo ao processo histórico brasileiro e latino-americano, desvendaram seu vínculo sob a condição de país colonizado dentro do processo global do capitalismo. Roberto Schwarz, em entrevista publicada em *O pai de família e outros estudos*, ainda falava das «ideologias alienígenas» (1978: 120) como uma fatalidade de nossa dependência cultural que nos obrigava a interpretar o país com sistemas conceituais alheios à especificidade de nossa história.

Mesmo ideologias libertárias só deixam de ser «ideias fora do lugar» se dialetizadas pelo contexto interno, como seria necessário fazer, Schwarz acrescenta, com «a transposição da sequência escravismo-feudalismo-capitalismo para o Brasil, país que já nasceu na órbita do capital e cuja ordem social no entanto difere muito da europeia» (1978: 120).

A expressão «ideias fora de lugar» aí se mostra inextricavelmente ligada a um país de origem colonial, uma vez que neste ocorre a leitura da história sob esquema de aplicação importado. É necessário ver, entretanto, que, em relação ao marxismo, até mesmo sua vulgarização no local de origem, a Europa capitalista, traz o risco daquele procedimento, que se explica por seus vínculos com o cientificismo, cuja presunção onisciente de ciência exata gera a tendência à cristalização do materialismo dialético sob a forma estereotipada e mecânica de um ‘marxismo’ positivista.

A correlação entre marxismo e positivismo estabelecida por Foucault, em *As palavras e as coisas*, é significativa para a abordagem da estética de Graciliano Ramos, cuja rigidez da fatura estrutural conduz seu realismo crítico à sensação pessimista de uma cristalização positivista. Foucault concebe sua história das ideias sob esquemas descontínuos, onde situa o campo epistemológico do ‘aparecimento do homem’ entregue a si mesmo perante a morte da metafísica. Esta leitura descontínua do mundo, situa, nesta ilha epistêmica desrelacionada com o antes e o depois da história, a irmandade de positivismo e marxismo, numa aproximação esclarecedora se lembrarmos que sob a base comum da racionalidade cientificista de seu tempo, estas faces da mesma moeda se desdobraram em fascismo e comunismo.

Foucault enquadra a promessa de libertação da verdade nesse contexto estrutural fechado, onde do mesmo ramo florescem dois tipos de análise: a positivista: «a verdade do objeto prescreve a verdade do discurso que, por seu turno, descreve a formação daquele», e a escatológica: «a verdade do discurso filosófico constitui a verdade em formação». Trata-se de um tempo sem metafísica, em que o transcendental tem seu campo crítico de busca reduzido ao empírico. Assim, o positivismo de Comte e a escatologia de Marx são indissociáveis: «um discurso que se pretende ao mesmo empírico e crítico não pode deixar de ser a um tempo positivista e escatológico; o homem surge nele como uma verdade ao mesmo tempo reduzida e prometida» (s.d: 417).

A segura asseverativa da visão de mundo, como ‘redução’, e a reclamação judicante contra ele, como ‘promessa’, conformam o estilo de Graciliano: são aspectos sedimentados, de maneira mais precisa que em *Caetés*, a partir da inauguração da grande obra em *S. Bernardo*: avanço a partir de si mesmo na superação do velho mundo, como faz Paulo Honório, e sua própria superação a seguir, é um movimento diagnosticado e prognosticado para a burguesia pelo *Manifesto comunista* (1999). Mas na ‘redução’ e na ‘promessa’, o bíblico desaturizado sintetiza dialeticamente os dois termos numa promessa reduzida às circunstâncias, a partir das quais ‘os homens fazem a história’, e o cogito desolado, sem suporte transcendental, procura em si mesmo como ‘autor-ator’, na formulação de Rolando Morel Pinto, a configuração plena do personagem, plenitude dialética que Graciliano insistentemente lembrou com o binômio ‘interior-exterior’, cobrando-a, como provam crônicas e resenhas coletadas em *Linhas tortas*, de Jorge Amado, em *Suor*, e de Newton Freitas, nas suas memórias-reportagens em *Porão*, relativas à experiência de prisioneiro na leva de 1936, além de apontar sua falta na segregação, por ele avaliada como cretina, entre literatura realista e intimista, na crônica *Norte e Sul*, e nos conselhos em cartas à esposa e irmã que queriam fazer literatura.

O recorte de classe com que enquadra seus viventes não se limita à camada

exterior de uma ideologia professada. O autor-ator sistematiza seu processo criativo perscrutando no ‘interior’ de si mesmo as condições de cada classe, enquadradas no ‘exterior’ da grade social. Se filtrarmos sua produção principal, limitando-a a três romances e duas memórias, veremos que, ao contrário do que sugeriu Aurélio Buarque de Holanda a Carpeaux – «representar cada uma das obras de Graciliano Ramos um tipo diferente de romance» (Carpeaux, 1988: 194) – há uma organicidade da obra que contradiz a idéia de ‘série’ desrelacionada, em contraposição ao ‘ciclo’, no modo como Alfredo Bosi a apresenta em *História concisa da Literatura Brasileira*, e Flora Sussekind assimila, em *Tal Brasil, qual romance?* (1984: 170), para contrapor-la principalmente à literatura de José Lins do Rego. Graciliano, de modo descendente, de acordo com a própria situação de classe e pelo pudor antipopulista que não queria falar do povo sem conhecer seu ‘interior’, conduz sua criação gradativamente do burguês em *S. Bernardo* (1934), ao pequeno-burguês em *Angústia* (1936), e à proletarização em *Vidas secas* (1938), esgotando sua ficção sob o prisma econômico do contexto histórico: a Revolução de 30 para a modernização burguesa, a Insurreição Comunista de 35 para o voluntarismo pequeno-burguês, o Estado Novo de 37 para a proletarização que se expandia. Esgotadas para o geométrico e econômico marxista as possibilidades de ficção, depois de equacionar as três classes, resta, afinal, ao materialista histórico buscar as razões concretas da própria obra, pelas balizas da confissão: a gênese da autoria em *Infância* e a sua consequência histórica, em *Memórias do cárcere*.

O teórico recolhe a ficção e a confissão através da densidade reflexiva de um cogito desenraizado, incomodado com o mundo, desde a hostilidade do ambiente familiar em que cresceu. Com o aprendizado oprimido do despertar da consciência, o espanto interrogativo atravessará seu tempo, indo, nos termos de Antonio Candido em *Os bichos do subterrâneo*, da «necessidade de inventar à necessidade de depor» (1971: 98) – mas menos por casualidade que pela coerência orgânica dos desdobramentos a que o induziu a sistematicidade da razão órfã.

A oposição simetricamente proporcional que Bosi aponta entre Guimarães Rosa e Graciliano, com o título por si só explicativo de *Céu, inferno* (1988), pode já ser pressentida pelo senso comum graças à profusão de um em contraste com a economia do outro, o qual, avesso aos ‘comos’ comparativos e aos devaneios metafóricos do tipo proustiano, deixa sua obra, em linguagem ‘de fotograma’, pronta para o filme.

Em seu ensaio *Realidade e realismo*, coletado em *Recortes* (1993: 123-129), Antonio Candido retoma as reflexões de Proust para contrapor o que chama transrealismo de sua visão dinâmica e poliédrica à visão estática e plana da topografia realista positiva dos irmãos Goncourt. Como Proust deixou formulado, tanto em sua correspondência como no último volume da obra, a intenção não é incorporar vorazmente a minuciosidade do real, mas, voando com direção definida como o pombo-correio, representar o processo para que a mutabilidade revele as leis do humano, dando à arte o papel de eternizá-las no relativismo que o fluxo camaleônico comprova. Sua literatura procura representar o presente da consciência rememorativa no processo de ir e vir da produção textual, que ultrapassa a topografia realista positiva dos irmãos Goncourt, da qual se aproxima Graciliano Ramos, que ao invés de procurar o processo (movimento, existência, autoria) da estrutura, apresenta objetivada a estrutura (cristalização, literatura) do processo.

A forma rígida de sua expressão organizatória conduz esta estabilização positiva da obra a uma leitura pelo prisma do pessimismo e da estagnação, a qual entretanto não se dá conta de que a fixação realista dos diagnósticos sobre o humano, plenos de ‘interior-exterior’, filia-se ao racionalismo cientificista, cujo campo epistemológico, se por um lado originou o determinismo positivista, por outro tem o socialismo ‘científico’ fundamentado no materialismo dialético, que consagra ao homem a responsabilidade pela sua libertação, sob as circunstâncias da própria história. A avaliação nada eufórica do ‘por-fazer’, em Graciliano, responde bem às advertências de Lukács, em *Realismo crítico hoje*, a respeito do equívoco da aplicação direta de um marxismo partidário na conformação da obra literária, ao lembrar que qualquer saber ou teoria devem ser mediatizados como forma de aprofundamento do real para a elaboração artística (1969: 140).

A homologia estrutural entre a forma literária de Graciliano Ramos e a ‘ortodoxia’, a ‘uniformidade’, o ‘racionalismo de planejamento’ indica sua modernidade

menos por aproximação com o estado totalitário comunista do século XX que pela vontade-de-ordem como vontade-de-justiça. A obra é construída na inexorabilidade do presente, onde permanece, cristalizada, na contradição em que pulsa o futuro, prisioneiro. Ao invés de convivência com a «dialética da ordem e da desordem» do «mundo sem culpa», tal como Antonio Candido avaliou em *Dialética da malandragem* (1988: 19-54) a forma brasileira de *Memórias de um sargento de milícias*, em Graciliano Ramos a desordem é repelida por seu diagnóstico, operado pela ordem como uma promessa cética em que latejam tensas as contradições. Se a «sabedoria irreverente pré-crítica», das *Memórias de um sargento de milícias*, rompe com a «linguagem convencional de um grupo restrito, comprometido com uma certa visão do mundo» (1988: 52), como indica Antonio Candido a respeito do estilo empertigado de Alencar, nem por isso a construtura pétrea do «caos organizado» – para usar agora o termo com que o mesmo crítico qualificou *Angústia* em *Ficção e confissão* (1999: 60) – deixa de atuar criticamente, propondo pela forma marxista a construção revolucionária da ‘ordem’, a cujo desejo como vontade-de-justiça a obra de Graciliano Ramos começou a dar expressão durante a história dos anos 30.

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach, Erich (1976), *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva.
- Benjamin, Walter - Horkheimer, Marx - Adorno, Theodor W. - Habermas, Jürgen (1980), *Textos escolhidos*, São Paulo, Abril Cultural. (Os Pensadores).
- Bosi, Alfredo (1988), *Céu, inferno*, São Paulo, Ática.
- Bosi, Alfredo (1988a), «Céus, infernos (entrevista)», *Novos Estudos- Cebrap*, n° 21, São Paulo, Cebrap, pp. 100-115.
- Bosi, Alfredo (1972), *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix.
- Candido, Antonio (1970), «Dialética da malandragem», *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n° 8, São Paulo, Universidade de São Paulo, pp. 67-89.
- Candido, Antonio (1999), *Ficção e confissão*, São Paulo, Editora 34.
- Candido, Antonio (1998), *O discurso e a cidade*, São Paulo. Duas Cidades.
- Candido, Antonio (1993), «Realidade e realismo», in *Recortes*, São Paulo, Companhia das Letras, pp. 123-129.
- Candido, Antonio (1971), *Tese e antítese*, São Paulo, Nacional.
- Carpeaux, Otto Maria (1988), «Visão de Graciliano Ramos», in Ramos, Graciliano, *Angústia*, São Paulo, Círculo do Livro, pp. 193-201.
- Falleiros, Marcos Falchero (2002), «A figura da grade», *Teresa*, revista de literatura brasileira, n° 3, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, Editora 34, pp. 237-251.
- Falleiros, Marcos Falchero (1990), *A retórica do seco*. São Paulo, FFLCH - USP, Dissertação de Mestrado.
- Foucault, Michel (s.d.), *As palavras e as coisas*, Lisboa: Portugalia.
- Hirszman, Leon (1973), *São Bernardo. A estreia um ano e meio depois*. *O Globo*. Rio de Janeiro, 13. out., pp. 5-6 (fonte: IEB, Arquivo Graciliano Ramos, série Recortes, pasta 6- p.109ª).
- Lukács, Georg (1969), *Realismo crítico hoje*, Brasília, Coordenada de Brasília.
- Marx, Karl - Engels, Friedrich (1999), *O manifesto comunista*, Rio de Janeiro, Paz e Terra (Leitura).
- Lins, Álvaro (1971), «Valores e misérias das vidas secas», in Ramos, Graciliano, *Vidas secas*, São Paulo, Martins, pp. 9-40.
- Mourão, Rui (1969), *Estruturas - ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*, Belo Horizonte, Tendência.
- Oliveira, Franklin (1987), «Mesa-redonda», in Garbuglio, José Carlos, *et alii*, *Graciliano Ramos*, São Paulo, Ática (Escritores Brasileiros), pp. 417-454.
- Pinto, Roland Morel (1962), *Graciliano Ramos - autor e ator*, Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.
- Ramos, Graciliano (1988), *Angústia*, São Paulo, Círculo do Livro.

- Ramos, Graciliano (1984), *Caetés*, Rio de Janeiro, Record.
- Ramos, Graciliano (1981), *Cartas*, Rio de Janeiro, São Paulo, Record.
- Ramos, Graciliano (1984), *Infância*, Rio de Janeiro, Record.
- Ramos, Graciliano (1980), *Linhas tortas*, Rio de Janeiro, São Paulo, Record.
- Ramos, Graciliano (1985), *Memórias do cárcere*, Rio de Janeiro, São Paulo, Record, (2 v.).
- Ramos, Graciliano (1985a), *S. Bernardo*, Rio de Janeiro, Record.
- Ramos, Graciliano (1971), *Vidas secas*, São Paulo, Martins.
- Schwarz, Roberto (1978), *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Sussekind, Flora (1984), *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro, Achiamé.
- Wöfflin, Enrique (1988), *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe.