

DO SILÊNCIO E DO TRÁGICO: UMA LEITURA DE OS CAMINHANTES DE SANTA LUZIA, DE RICARDO RAMOS

Dante Gatto¹

Elcione Ferreira Silva²

Período de recebimento dos textos: 01/02/2014 a 30/03/2014.

Data de aceite: 30/04/2014.

Resumo: O objetivo deste artigo está em apresentar aspectos da estética de Ricardo Ramos que se entrelaçam: o silêncio e o trágico. Tomamos como objeto a novela *Os caminhantes de Santa Luzia* e trabalhamos, analiticamente, dois capítulos. O desempenho do narrador evidencia-se significativo. O suporte teórico, neste sentido, foi Norman Friedman, conforme ele apresentou em "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico". No caso, o emprego da onisciência seletiva múltipla adequadamente identifica a interação das personagens com o espaço. A teoria sobre o espaço de Osman Lins, conforme ele identificou na romanesca de Lima Barreto, esclarece que as personagens ambientalizam o espaço e este as caracteriza. O trágico foi amparado pela produtiva tensão entre Dioniso e Apolo, conforme Nietzsche argumentou em *O nascimento da tragédia: helenismo e pessimismo*. Utilizamos, ainda, as reflexões de Lukács em *A teoria do romance* para entender como criamos a produtividade do espírito e nos perdemos nesse processo que se constitui situação verdadeiramente trágica em que o silêncio nos resgata da palavra tornada venenosa.

Palavras-Chave: silêncio, trágico, religião, palavra, silenciamento.

Abstract: The aim of this paper is to present aspects of aesthetics Ricardo Ramos that intertwine: the silence and the tragic. We take the novel as an object *Os caminhantes de Santa Luzia* and work analytically two chapters. The performance of the narrator is evidenced significant. The theoretical support, this sense was Norman Friedman, as he showed in "The point of view in fiction: the development of a critical concept." In this case, the use of multiple selective omniscience properly identifies the interaction of the characters with the space. The theory of space Osman Lins, as he identified the novel by Lima Barreto, clarifies that the characters ambientalizam space and this characterizes them. The tragedy was supported by the productive tension between Dionysus and Apollo, as Nietzsche argued in *The Birth of Tragedy: Hellenism and pessimism*. We may also use the reflections of Lukács in *The Theory of the Novel* to understand how to create the spirit and productivity lost in this process which is truly tragic situation where silence rescues us from the word rendered poisonous.

Keywords: silent, tragic, religion, word, silencing.

¹ Doutor em Letras pela UNESP e Professor do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNEMAT.

² Mestrado em Estudos Literários pela UNEMAT.

O objetivo deste artigo está em exemplificar a estética do silêncio em Ricardo Ramos, bem como a experiência do trágico:

O silêncio talvez seja o segredo do seu estilo. Tanto o silêncio das pessoas e das palavras, como o silêncio das situações. Não há uma nota dissonante. Nem uma frase enfática. Nem um diálogo estridente. Pode-se dizer que Ricardo Ramos se firma como a demonstração literária autêntica de que a plenitude da palavra é o silêncio. (ATHAYDE *apud* PINTO, 1999, p. 23).

A novela *Os Caminhantes de Santa Luzia*, que tomaremos como exemplo, é composta de quinze capítulos. O drama vivido por Luzia, Valério e Benvindo é ambientado no Nordeste brasileiro, mais precisamente na cidade de Santa Luzia, na Alagoas. A acepção do termo *ambientação* é absorvida aqui de acordo com o estudo de Osman Lins (*Lima Barreto e o Espaço Romanesco*): “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa, a noção de um determinado ambiente”. (LINS, 1976, p. 77). É no conhecimento da arte narrativa que autor expressa os recursos da ambientação.

Os Caminhantes de Santa Luzia apresenta-se, enquanto foco narrativo, a *onisciência seletiva múltipla*, como Graciliano Ramos utilizou-se em *Vidas Secas*. Conforme Friedman (2002, p. 177), nesse caso não há propriamente narrador. A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas, mas narrados em terceira pessoa. Difere da onisciência neutra, porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente os resume depois de terem ocorrido. Predomina o discurso indireto livre. No caso das *visões* de Pouillon, trata-se da “visão com”: visão compartilhada do narrador com a personagem o que resultará em *ambientação reflexa*, especificando a terminologia de Osman Lins. Este *estar* com a personagem corresponde também a uma inserção na cultura, criando uma atmosfera particularmente sombria por conta da ausência de saída e de respostas.

A ambientação é essencial na movimentação das personagens, não é somente uma apresentação panorâmica do espaço, mas a interação com a trama, criando o ambiente propício ao desenvolvimento do silêncio.

No âmbito da literatura, o desempenho do narrador é significativo, no que se refere à produtividade do silêncio. *Dom Casmurro* se faz bom exemplo: temos a perspectiva da realidade diegética por meio da personagem Bentinho. Mas será a enigmática Capitu, que não tem voz, que suscitará infinitas questões acerca de si e do ser.

Vamos, analiticamente, identificar como se processa o *silêncio* em *Os Caminhantes de Santa Luzia*. O capítulo 12, preliminarmente, vai nos servir nesse sentido. A estrutura de sumário é cena é tradicional: o primeiro parágrafo serve como sumário para desaguar na cena logo em seguida e ir praticando aquelas cenas sumarizadas que dão grande agilidade à narrativa.

Sumarizando, o narrador enfoca a vida pregressa de Dr. Henrique nos dois anos em que se encontra em Santa Luzia, sua primeira jurisdição. O pano de fundo aponta para um quadro caótico em termos de civilização não só pelo proselitismo do apoio do amigo “paternal e político” (p. 69),³ no que se refere ao concurso público que o levou à Santa Luzia, mas pela perspectiva de acomodação: esperava apenas contar tempo em meio aquela gente “mais ou menos civilizada” (p. 69). Era, pois uma questão de paciência até ganhar a capital que era a sua pretensão. Estudar, escrever, que se constituem práticas saudáveis para a construção do pensamento, eram tomados apenas para desfastio para que se fizesse lembrar. Almas corruptas sustentam a corrupção política e até acadêmica: “a revista ficava às ordens”. (p. 69).

A narrativa avança para a cena: Dr. Henrique “a caminho da casa de Jerusa”. Desenvolvem-se as reflexões do jovem juiz: A tranquilidade da cidade

³ Vamos indicar somente a página quando a citação se referir ao nosso objeto de estudo *Os caminhantes de Santa Luzia* de Ricardo Ramos (1984).

era na aparência: “o fundo se agitava em conchavos, manobras, perigos” (p. 69) de tal forma que tomar uma posição fora inevitável: “E ceder, confessa, pendendo para um lado. O mais forte, é claro, que não esconde a vontade de fazer fortuna, subir, mandar também”. (p. 69). As lições do professor que já eram torpes foram, nesse processo, substituídas pela utilização do partido “de maneira indireta, como convêm ao seu cargo”. (p. 69). Nessa “maneira indireta” (p. 69) é que entra Jerusa. Eis, pois, mais um aspecto a se acrescentar as almas corruptas, conforme fechamos o parágrafo anterior.

A dialética da corrupção, no entanto, não descarta o fato de que Dr. Henrique não tenha gostado de Jerusa. A verdade é que ele não sabe ao certo. A tendência é de acomodar o espírito a uma unidade lógica que, de certa forma, seja salvadora: “Não sabe se ela veio de repente, se com a sua resolução de ficar em Santa Luzia. Sabe apenas que gosta da moça, de sua beleza quieta, de sua família sólida”. (p. 70). A noiva, aliás, se levanta à sua consciência: “E então se sente maior, mais puro, mais juiz”. (p. 70). É sob tais argumentos psicológicos que suas reflexões alcançam a questão fulcral: “E é como se fosse mais fácil tolerar a política baixa, os despropósitos do Major Bento, desmandos iguais à morte da beata”. (p. 70). Pois é, de todos os absurdos que Henrique absorveu a morte de Luzia revela-se exemplar e perturbador, mas ele guardara silêncio, ou melhor, alimentará um discurso de silenciamento.

Curioso que o parágrafo que se abre em seguida anuncia: “noite calada”. O ambiente se apresenta homólogo (funcionalidade espacial caracterizadora, conforme Tomachévski [1978]) ao estado de espírito da personagem ou estamos exagerando nas inferências? O fato é que o silêncio fala e o discurso cala como veremos.

O narrador, em seguida, larga as personagens ao discurso direto e não demorará muito para a questão alcançar a superfície pela voz do próprio Henrique, cujo assunto foi “a história da cruz milagrosa”: “– É verdade. Parece

que nos últimos tempos isso [misticismo] aumentou um bocado. Nem precisa falar muito, basta ver essa beata Luzia”. (p. 70). A questão toma conta da conversa: pena de D. Estela, inquietude de Jerusa, incompreensão de Seu Aprígio: “uma garapa” (p. 71). O termo garapa pode significar mentira, papo furado. O próprio Henrique “quis encerrar o assunto” (p. 71), mas Luzia se fazia presente:

- Coisas da vida – quis encerrar o assunto Dr. Henrique.
Mas o velho não entendeu:
- Taí, veio tudo tão encarrilhado, que eu nem tive hora de conversar direito. Queria saber do senhor, que viu de perto, acompanhou. Como foi o caso, hem?
- Dr. Henrique descruzou as pernas, soltou a mão de Jerusa, engelhou a testa:
- Sei pouco, seu Aprígio. Ainda não vi o processo. A verdade, parece, é que foi mesmo rixa. Não se pode, vai ser duro encontrar o criminoso. Enfim...
- Só isso? O senhor não sabe de mais nada?
- Bem, o resto é comentário, bate boca avulso. Não tem valor nenhum. (p. 71).

O curioso da situação é que as palavras (o discurso modalizado) tem a função de instaurar o silenciamento. Mas o debate avança. É notório o próprio desconforto que demonstra Henrique, corporalmente inclusive, bem como a argumentação entrecortada que incita D. Estela a intervir:

- D. Estela emendou:
- Pois vigie que estão dizendo coisa muito séria. Que mandaram matar, para ganhar a eleição de amanhã. Imagine, é voz corrente que foi o Major Bento.
- O velho Aprígio desconversou:
- Não há mulher que não goste de se meter em fuxico.
- Dr. Henrique disse apenas:
- Falatórios... (p. 72).

Temos aqui a desautorização do discurso feminino numa explícita intervenção da ideologia patriarcal. Novamente vitória do silenciamento pelas palavras. Mas há um terceiro tempo neste embate. É a vez de Jerusa:

Jerusa desanuviou a sala:

- E a mulher, Henrique, a beata, como era ela?
Cruzou de novo as pernas, encontrou-se no sofá:
– Isso mesmo, uma pobre de Cristo. Aprendeu um pouco de religião, dizem que alinhavava até direitinho uns pedaços, mas um dia desequilibrou. E meteu na cabeça que era iluminada, que ia salvar todo o mundo caminhando para o Bom Jesus. Doidice dela, coitada, que não fazia mal a ninguém.
– E os outros dois?
– Eu penso que é tudo igual. O marido, meio pasmado. O acompanhante, meio estradeiro. Não sei, no fundo uma coisa só, um mal só: ignorância. (p. 72).

Como dizíamos, impera o discurso do silenciamento: argumentação vaga para calar a verdade. Depois do palavrório mistificador: “Um momento em suspenso, o silêncio zunindo” para que novamente Luzia venha a superfície:

- [...] Então D. Estela perguntou:
– E as chagas? Não é milagre não?
– Não, nem pense nisso. A ciência já estudou, explica tudo, não se pode errar. É um caso de histeria. (p. 72).

O argumento da *verdade científica* se, por um lado é contundente; por outro, neste caso, decreta a vitória de Luiza ao instaurar um “novo silêncio”:

- Novo silêncio. Seu Aprígio pigarreou. Jerusa saiu avisando que ia coar um café. D. Estela voltou a trabalhar. Inconveniência, arrependeu-se Dr. Henrique. Mas também não o entendiam, nem o deixaram terminar, mostrar que histeria doença não tinha aquele sentido. Em todo caso falara à toa. Pela calçada uma voz passou cantando:
Meu barco é veleiro.
Nas ondas do mar...(p. 72).

Aqui com mais clareza impõe-se a funcionalidade espacial caracterizadora homóloga. Dr. Henrique é levado pelo vento da conveniência espúria. Mas ao calar-se Luzia atormentava as consciências, rompendo o silenciamento das palavras com o silêncio: “Uma trapalhada, uma desgraça essa história da beata. Mal sabiam eles” (p. 72). Como dizíamos nenhuma intervenção do narrador, mas a cena em discurso direto conferiu o fim da noite.

Jerusa concede-lhe o direito de ir dormir cedo. Podemos entender que, sutilmente, Luzia se interpôs entre eles.

Dr. Henrique ainda terá oportunidade de explicar a seu Aprígio os pormenores da histeria. Uma conversa entre homens que, de certa forma, o redime frente ao patriarca que estenderá a ideologia do poder masculino, feita de cinismo e silêncios (agora silêncios mesmo): “– Esse Dr. Henrique ainda é menino, mas é um sábio.” (p. 73). Será fugaz o sentimento de liberdade experimentado por ele. Antes de chegar a casa passa no botequim do Audálio para comprar cigarro e a conversa encaminha-se tristemente para Luzia e a certeza da impunidade de sua morte.

Ainda haverá mais um embate em que o silêncio ameaçará o silenciamento, obrigando-o à cínica autoconfissão:

Sim, via-se logo, aquilo era comédia. Ruim que fosse tão descartada, ruim para ele, para seu Oliveira. Pior ainda para Major Bento. Não criancice pensar assim. O homem tinha costas largas, estavam todos resguardados, a salvo de qualquer aborrecimento. Deixassem falar [...] Mas até chegar em casa, deitar-se e pegar no sono, não pode esquecer a beata Luzia. (p. 74)

O que temos, portanto, senão o silêncio do discurso e o grito do silêncio. Ora, retornando de onde começamos: “[...] a plenitude da palavra é o silêncio”. (ATHAYDE *apud* PINTO, 1999, p. 23).

No segundo capítulo da novela de Ricardo Ramos, o narrador praticará a onisciência a partir de um menino inominado o que é muito oportuno para o trágico, como veremos:

Despertou com o morno chamado que vinha lá de fora, envolvente e ainda nebuloso, perdido entre as árvores do quintal. Por um instante ficou ouvindo. A parede fronteira não chagava às telhas escuras, o vão aberto deixava passar a rajada sinuosa, ondulante, um barulho que alongava a manhã apenas começada. Então o menino compreendeu, abriu os olhos de uma vez. E

levantou-se, enfiou as calças esbarrando na cama do irmão, alegre, de repente fascinado, preso ao correr da ventania. (p. 10).

Essa alegria e fascinação, talvez, não as experimentem os meninos das cidades grandes, de alguma forma mais absorvidos pelo amplexo capitalista. Mas cabe a nós, leitores, aceitar a verdade do “morno chamado que vinha lá de fora” (p. 10) e o avançar do menino “preso ao correr da ventania”. (p. 10).

Ele vencerá o percurso do interior da casa, cujos moveis guardam “o jeito de repouso que se advinhava nos quartos da ala sombria [...]” (p. 10), até atingir o quintal: “O degrau, a tramela pesada. Com as duas mãos levantou-a, sentindo no outro lado a força do vento, muda e grande. Um impulso maior, todo o peso do corpo, e a porta escancarou-se num chiado”. (p. 10).

Como argumenta Bosi (1988, p.283), a interpretação, neste caso, não é simples, porque estamos na esfera da natureza. Ora, a história foi feita pelo Homem, mas ele não fez a natureza. O homem só pode entender o que foi produzido historicamente, o que acaba por converte-se em *conceito* e em *verdade*. Está no poderio mítico a explicação para o sentimento do personagem. E está em Nietzsche a argumentação do estado de embriaguez, em face da manhã, o dionisíaco: “a supressão das distâncias e da visão... é o estabelecimento de uma comunicação que unifica as singularidades, abolindo-as como indivíduo, como consciência”. (KOSSOVITCH, 1979, p. 123 apud GATTO, 2002).

O menino experimentará todas as alegrias sensitivas em contato com a manhã, absorvendo os detalhes da natureza: “Ficou um minuto parado, vendo aquele mundo [o quintal], que sabia coisa sua, íntima, fechada aos irmãos menores, a todo o resto da família, que apenas morava na casa enorme e ainda sonolenta”. (p. 11). O contato embriagante com a natureza vai se processando:

As fraldas da camisa flutuavam, o chão do alpendre estava frio, era bom o contato do musgo entre os tijolos, assim de leve, alisando os

pés. Um começo de luz boiava na ventania, e chegava solta e pálida, não se via de onde. Ele continuava imóvel, respirando o seu momento de encanto. Sério, tranquilo, como o tio mais moço que vinha do sítio aos sábados, magro e calado, vermelho de sol. Um minuto apenas. E pôs-se a descer os degraus de tijolos, cuidadoso, pisando macio como se pudessem ouvi-lo. (p. 11).

É o colapso da individuação de que fala Nietzsche (apud GATTO, 2004, p. 114). Rasgado o véu de Maia, a aparência da realidade, dando lugar à realidade do corpo, a sensibilidade aos detalhes das coisas (“contato com o musgo”) que lhe acorda imagens apolíneas, “como o tio mais moço”. O fenômeno é sutil. “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido.” O menino se confunde com a natureza. Evidente que a situação em análise apenas insinua isto. O homem deixou de ser artista para ser a própria obra de arte, acrescenta Nietzsche (apud GATTO, 2004, p. 114): o poderio estético de toda a natureza, agora ao serviço da mais alta beatitude e da mais nobre satisfação do *Uno Primordial*, revela-se neste transe sob o frêmito da embriaguez. O silêncio, portanto, comunica e esta comunicação é de ordem essencial, reveladora daquilo que mais nos interessa.

O sentimento requer solidão. Ora, o rumor da civilização calou a voz da natureza, metaforizando a situação. Não foi sem justificativa, portanto, que o romantismo deu lugar ao ser, por meio do retorno à natureza. Quando o menino alcança seu lugar predileto experimenta uma forma de satisfação plena:

Dia em que não arranjava uma escapada, não vinha até ali, era dia perdido. E sempre sozinho, que de outro jeito não prestava. Sentou-se na pilha de tijolos. O capim-gordura se arrepiava, caminhando grimpava rumo à estrada velha. Tudo calmo. Gostoso ficar olhando as nuvens preguiçosas, um galho verde acenando mais perto, o beiral encardido avançando à direita, quando baixava mais a vista. Nenhum pensamento. Apenas os sentidos despertos, alertas, excitados com a terra úmida, a seiva das árvores, o azul limpo do céu alto, o silêncio que arredondava os rumores leves num só bloco de paz sossegada. Ficou assim largado, a cabeça

encostada ao tronco do mamoeiro, gozando a modorra e os fiapos de manhã que sem vontade recolhia. Foi quando um som agudo tiniu perto. (p. 11). Grifo nosso.

Os sentimentos do menino são puramente de ordem dionisíaca na medida em que liberta os sentidos, sem dar vez aos pensamentos. O menino sem nome é todos os meninos do mundo e os homens contidos nos meninos, para além das contingências do gênero. Ora, réplica da cosmogonia como tão claramente argumentou Eliade (1992, p. 28). A situação, como se pode constatar, requer condições propícias. Mas vamos ao “som agudo”. Era na cacimba. Era Luzia. O menino, escondido, sem que ela soubesse, viu tudo.

Não demorou muito. Enchido a lata, a desconhecida veio mostrar-se. Os pés largaram os sapatos, as mãos se puseram a soltar os cabelos, em movimentos ligeiros que mal se adivinhavam. Os dedos correram depois os botões, afrouxando o vestido que o vento enfunava, tirando-o, para logo conter o seu brinquedo no ar e dobrá-lo. A mulher se revelou inteira aos olhos do menino que lhe percebeu o estremecer, o sorriso arisco, o movimento em direção ao balde. Ela experimentou a água, ergueu o braço, coloriu-se de um jato cantante e brilhou na manhã. O mesmo gesto repetiu a cena, molhando, fazendo mais viva e escorregadia a figura que se alçava contra o céu de um azul baço. (p. 12).

Se a comunhão com a natureza, o escampar da razão, o império dos sentidos são de ordem dionisíaca Luzia se insere admiravelmente neste conjunto, tendo em vista as apreensões do menino: “Então ela deixou o balde e se pôs a cantar, rompendo com a sua melodia sem palavras o murmúrio do campo – da árvore que ensombrava a cacimba, um pássaro renteou o vôo sobre o capim e frechou para o telhado que esmaecia, longe”. (p.12).

Oportuno, agora, refletirmos as condições do trágico.

A construção do conhecimento humano, quando havia um mundo de aventuras a desbravar e transcender, foi acompanhada também da perda nostálgicas desse contato primeiro com a vida. Matéria e espírito se combinam contraditoriamente na efetivação do fenômeno humano: se, em última instância, estamos condenados ao conforto espiritual somos, no entanto,

obrigados a construí-lo cerceados por contingências materiais, notadamente o corpo físico que nos encarcera. É bem fácil de entender que construímos um mundo interior a partir da absorção do mundo exterior. Devemos entender, ainda, que, em princípio, não havia o medo de perder-se, porque não havia mesmo, ainda, a possibilidade da perda. Descobrimos o sentido da perda por conta da nostalgia do paraíso que a produtividade do espírito construiu.

A religião nasceu de tal perda.

A religião grega se faz exemplar desse fenômeno e Dioniso é o mais prodigioso Deus nesse sentido. Ora, festa, música, dança, o êxtase da embriaguez e a orgia mística, como Ortega Y Gasset (1978) admiravelmente explicou, estão no pacote do culto ao Deus esfacelado. O que se queria era o reencontro com o que havíamos perdido, o reencontro consigo mesmo e com Deus.

A razão suscitou a consciência da morte do Deus e sua destruição. O teatro trágico surgiu de tal condição, isto é, do choque da justiça mítica e a justiça racional. Foi no avanço à cidade, diga-se de passagem, acomodado à civilidade, que o culto a Dioniso renunciou às suas características mais selvagens. Argumenta Nietzsche (1999) que foi um momento significativo à criação artística este pacto entre Dioniso e Apolo (protetor das cidades), na medida da combinação de embriaguez e sonho que se processa nesse encontro. Supõe-se que o drama surgiu quando, talvez, o corifeu tenha assumido o lugar de Dioniso e respondido ao coro que pranteava sua morte.

A racionalidade foi resultado da vida em coletividade, por força da sociabilidade, não é? Foi forçoso que assim fosse. Criamos as obrigações, mas a convivência não foi fácil e ainda continua sendo o grande desafio humano. A religião, enquanto festa, foi o escape divino, uma resposta incisiva e profunda à contradição da palavra enquanto explicação da vida. A festa representou, ao mesmo tempo, a negação do tempo histórico e a recuperação de um tempo

sagrado, de convivência com Deus, como o tempo do menino inominado de Ricardo Ramos.

Eliade (1992, p. 13) reconhece que o sagrado se manifesta como algo absolutamente diferente do profano como dois modos de ser no mundo. Na experiência do espaço profano, contudo, ainda há valores que lembram a não homogeneidade da experiência religiosa do espaço, locais privilegiados diferentes dos outros: a cidade natal ou o local dos primeiros amores etc., guardam uma qualidade ‘única’: são os lugares sagrados de um universo privado, “como se neles um ser não religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana”. Eliade (1992, p. 13). Evidente que não existe existência profana em estado puro. “Até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo”.

Quando o homem precisou explicar a vida, Dioniso se fez necessário enquanto restabelecimento da verdade mítica, de um tempo primordial em que a vida não carecia de explicação, a vida valia por si mesma. Da tensão do mito com a razão nasceu o teatro trágico.

Ao tentar explicar a vida com palavras, somos atravessados pela força criadora do individualismo e, principalmente, pelo veneno do discurso. Ora, o discurso se fez criador ao mesmo tempo em que foram se acentuando as diferenças humanas. Sustentamos, por vezes, a realidade pelo convencimento da palavra. Ora, como o fez o Dr. Henrique com sua manobra de convencimento, apesar da consciência mal resolvida.

Pela clara evidência dos fatos, podemos dizer, sintetizando brutalmente a questão, que os valores burgueses fizeram da racionalidade racionalismo, sob o fetiche do dinheiro. As religiões foram se revestindo da dialética demoníaca, como Lukács (2009) identificou, e se desligou da arte e do

mito. As festas foram dessacralizadas e morreu o lado festival da vida, exibindo apenas resquícios atávicos.

O trágico sobrevive como condição ontológica do ser e realização artística como exemplarmente executou Ricardo Ramos. O silêncio é conveniente à estética do trágico, bem como a palavra venenosa do silenciamento.

Referências

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**. São Paulo: Ática, 1988.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p.166-182, março/maio 2002.

GATTO, D. **A Tragédia na ficção de Mário de Andrade**. Assis, 2004. 366f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

GATTO, Dante. Mario de Andrade: de Mademoiselle Iolanda a Fräulein Elza. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 2, n. 2, 2002. Semestral. Disponível em:

<<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0202/02.htm>>.

Acesso em: 20 nov. 2013.

LINS, O. **Lima Barreto e o Espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaio, 20).

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico**. 2. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

NIETZSCHE, F. W. **O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

PINTO, A. J. A. **Literatura descalça**: a narrativa "para jovens" de Ricardo Ramos. São Paulo: Arte & Ciência; Assis: Núcleo Editorial Proleitura, 1999.

RAMOS, Ricardo. **Os Caminhantes de Santa Luzia**. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

TOMACHEVSKI, B. et. Al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.