

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

**Criação literária e figuração do escritor em *Caetés*, *S. Bernardo* e
Angústia, de Graciliano Ramos.**

Flávia Lins e Silva

Tese de doutoramento apresentada ao
Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. (Versão corrigida)

De acordo: _____

Orientador: Prof. Dr. Murilo Marcondes de
Moura.

São Paulo
– 2015 –

Criação literária e figuração do escritor em *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, de Graciliano Ramos.

Flávia Lins e Silva

Somos uns animais diferentes dos outros, provavelmente inferiores aos outros, duma sensibilidade excessiva, duma vaidade imensa que nos afasta dos que não são doentes como nós. Mesmo os que são doentes, os degenerados que escrevem história fiada, nem sempre nos inspiram simpatia: é necessário que a doença que nos ataca atinja outros com igual intensidade para que vejamos nele um irmão e lhes mostremos as nossas chagas, isto é, os nossos manuscritos, as nossas misérias, que publicamos cauterizadas, alteradas em conformidade com a técnica.

Graciliano Ramos

Resumo

A tese se detém no estudo dos três primeiros romances de Graciliano Ramos, *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, procurando investigar a figuração do escritor e intelectual propiciada pela caracterização dos três protagonistas envolvidos, cada uma à sua maneira, no exercício ficcional.

Pretende-se analisar o projeto literário delineado pela constante referência nos três romances à criação literária e seus desdobramentos, projeto que se mantém coerente ao longo de toda a obra de Graciliano Ramos.

Além disso, o entrelaçamento entre as questões de ordens estética e político-social será observado na tese, bem como a conseqüente dificuldade de inserção do autor nas correntes literárias de sua época.

Palavras-chave: Graciliano Ramos, romance, criação literária, figuração do escritor, década de 30.

Abstract

This doctoral dissertation focuses on the studies of the first three novels by Graciliano Ramos, *Caetés*, *S. Bernardo e Angústia*, in order to investigate the representation of both the writer and intellectual in the characterization of the three main characters involved, each in their own manner, in the fictional exercise.

The purpose is to analyze the literary project outlined through constant reference in the three novels to the literary creation and its unfolding, project that remains consistent throughout the works of Graciliano Ramos.

Moreover, the interlacing of elements from aesthetics and sociopolitical orders will be observed in the dissertation, as well as the consequent difficulty of insertion of the author in the literary currents of his time.

Key-words: Graciliano Ramos, novel, literary creation, writer's representation, the 1930s.

Agradecimentos

A meu pai José da Silva Baracho (*in memoriam*), maior incentivador desta trajetória e interlocutor com o qual ainda converso todos os dias.

A minha mãe Mara de Mesquita e Silva e meu irmão Frederico Lins e Silva, pela paciência e pelo amparo.

Ao Murilo Marcondes de Moura, por sua generosidade, pela segurança e pela motivação transmitidas na orientação deste trabalho, e pela amizade que levo comigo.

Aos professores Erwin T. Gimenez e Simone R. Rufinoni, pela interlocução esclarecedora que me motivou ainda mais à pesquisa.

Aos amigos que estiveram sempre próximos apesar da distância, pelas horas de conversa e pelo afeto que tornam a vida menos agreste. Em especial, a Ana M. Marques, André Pereira, André Sena, Deborah W. M. Castro, Emílio Maciel, Fernando Viotti, Guilherme Lucas, Janine R. Rocha, Juninho Barbosa, Lúcia Sano, Marcílio F. Castro, Marcos Teixeira, Matheus Martins (*in memoriam*) e Rachel Starling.

Durante a realização desta tese, pude contar com o apoio financeiro da CAPES – PROEX.

A meu pai, com quem aprendi
“o valor enorme das palavras”.

Índice

Introdução: A construção de um projeto literário – similitudes na heterogeneidade.....	9
Capítulo I: <i>Caetés</i>: João Valério – o escritor forjado.....	17
1 Apresentação.....	18
1.1 Enredo e protagonista.....	18
1.2 Crônica de costumes ou romance moderno?.....	21
2 A literatura como tema.....	28
2.1 Aspiração literária: ambição, orgulho, ressentimento.....	28
2.2 Discussões sobre linguagem.....	39
2.3 A dificuldade da escrita: escape da realidade e transposição da realidade para o “romance”.....	45
2.4 O romance familiar.....	55
3 João Valério e a figuração do escritor e intelectual: retrato às avessas.....	59
Capítulo II: <i>S. Bernardo</i>: Paulo Honório – o escritor insuspeitado.....	64
1 Apresentação.....	65
2 O livro de Paulo Honório.....	80
2.1 Projeto inicial.....	80
2.2 Apropriação da escrita e gênero textual.....	91
2.3 Compreensão de si e do outro.....	96
Capítulo III: <i>Angústia</i>: Luís da Silva – o escritor devastado	104
1 Apresentação.....	105
2 Drama amoroso e drama social.....	115
3 Atividade intelectual e criação literária	122
4 Livro idealizado e livro escrito.....	139
Capítulo IV: Graciliano Ramos – o escritor isolado.....	149
1 Apresentação.....	150
2 Afetividade e literatura	152
3 Do plano individual ao coletivo: literatura e participação social	161
Bibliografia.....	176

**Introdução: A construção de um projeto literário – similitudes na
heterogeneidade**

Graciliano Ramos iniciou sua trajetória literária em 1933 com a publicação do romance *Caetés*. Até sua morte, em 1953, continuou escrevendo e atuando em diversas frentes ligadas à educação e ao ofício de escritor: colaborou em diversos periódicos literários, foi diretor da Instrução Pública de Alagoas, inspetor federal de ensino secundário do Rio de Janeiro, presidente da Associação Brasileira de Escritores, entre outras atividades.

Conhecido por seu estilo direto, pela correção de linguagem e por sua mordente ironia, antes mesmo da publicação de *Caetés* – seu relatório como prefeito de Palmeira dos Índios teria chegado às mãos do editor Augusto Frederico Schmidt que o incentivara à escrita de um romance –, Graciliano Ramos transitou por variados gêneros literários em sua obra.

Publicou romances, contos, crônicas, memórias, testemunhos, narrativa infanto-juvenil, relato de viagem. E de um livro a outro, mudava seu modo de construção mesmo no que se refere a obras pertencentes ao mesmo gênero, como é possível notar através das grandes diferenças evidenciadas entre os romances *Caetés*, *S. Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*.

Embora experimentasse sempre novas formas de composição em seus livros, a fidelidade a suas ideias permaneceu do início ao fim, talvez por ter se iniciado na literatura tardiamente, já convicto de seus ideais e seguro de sua técnica.

Encontram-se na sua obra protagonistas variados, muitas vezes díspares, contextos diferentes, narradores que utilizam métodos distintos, mas grande parte dos temas se repetem em todos os livros, obedecendo a uma quase obsessão do escritor em firmar seu ponto de vista tanto ideológico quanto estético.

A observação meticulosa da realidade histórica, a denúncia político-social que engloba desde o meio pequeno-burguês em que se situa o escritor ao contexto mais

devastado do sertão nordestino juntam-se a questões de cunho individual – solidão, dificuldade de relacionamentos, recalques. Tudo isso é acompanhado de questionamentos sobre a criação literária e o que a envolve, como a escolha da linguagem, a postura diante das tendências de época, o papel do escritor e intelectual na sociedade.

Todos esses elementos da obra de Graciliano Ramos são coadunados numa mesma urdidura que revela uma espécie de projeto literário coeso que é revelado em cada um de seus livros, depoimentos, cartas, discursos e que começa a ser delineado desde o romance de estreia.

É significativo o fato de Graciliano ter se ressentido várias vezes com os críticos que ressaltaram apenas um dos lados de seus livros, como a tendência ao drama pessoal de *Angústia* ou às questões sociológicas de *S. Bernardo*. De acordo com Ricardo Ramos, na biografia que escreveu do pai, o escritor sempre demonstrava satisfação ao tomar conhecimento de algum artigo crítico que discorresse sobre as variadas facetas de sua obra, o que reforça sua recusa a qualquer tipo de caracterização unilateral, a qualquer estereótipo¹.

Dessa forma, Graciliano Ramos construiu uma poética própria, afastando-se dos pressupostos ou dogmas instaurados seja por correntes literárias ou por partidos políticos, inclusive sem recuar diante dos debates, muitas vezes tornando-se ele mesmo o protagonista das polêmicas de sua época.

Bem de acordo com essa complexa visão de literatura, os três primeiros romances de Graciliano são muito relevantes para o entendimento dessa busca do escritor pela autenticidade da criação literária em especial pelo fato de possuírem os

¹ Cf. RAMOS, Ricardo. *Graciliano*: retrato fragmentado.

três, *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, protagonistas narradores envolvidos no exercício de escrita, figurando o escritor e intelectual brasileiro, cada um a seu modo.

Os romances em questão apresentam personagens muito diferentes e estilos também distintos – o caráter mais convencional de *Caetés*, a condensação da linguagem e a precisão da correspondência entre tema e fatura em *S. Bernardo*, o aprofundamento do caráter intimista e a narração quase expressionista em *Angústia* – mas que, no conjunto, evidenciam os ideais de Graciliano Ramos quanto à experiência literária, o que é potencializado justamente pela observação de características díspares em cada obra.

Graciliano, ao abordar personagens “escritores” inicialmente tão distantes um do outro pôde inquirir sobre a heterogeneidade e a complexidade dos processos envolvidos na atividade ficcional e na postura intelectual, demonstrando ora pelo avesso, ora pela consonância com suas ideias, esse projeto literário reiterado a cada instante.

Caetés, embora menos experimental, já apresenta traços que irão definir o estilo de Graciliano Ramos, como a importância fundamental concedida à subjetividade do protagonista, sua posição desprivilegiada, sem grandes possibilidades de ascender por meio do trabalho, o sentimento de fracasso inerente a essa situação, o relacionamento amoroso problemático, e, entre outros, o tema que aqui nos interessa – o da criação literária.

João Valério, narrador-protagonista, guarda-livros na empresa de Adrião e colaborador do jornal “Semana”, leva uma vida modesta, embora oriundo de uma família de posses – teve sua herança roubada ao ficar órfão –, e, mergulhado no ressentimento diante da sociedade pequeno-burguesa do interior nordestino, procura de toda forma adquirir algum prestígio e uma situação econômica mais favorecida.

O protagonista encontra poucas possibilidades de mudança, sendo uma delas a relação amorosa constantemente associada na obra à possibilidade de ascensão social, além da criação literária que se reveste de um caráter pragmático que espelha as veleidades e superficialidades de João Valério.

Desde que ficou órfão, o protagonista deu início a um romance histórico sobre os índios caetés. Pretendendo finalizá-lo em seis meses, a tarefa dura seis anos e é abandonada antes do fim.

O exercício de escrita do romance é abordado pelo protagonista como uma atividade que lhe garante (pelo menos, ele tenta convencer-se disso) uma posição superior em relação a seus pares – motivo de orgulho ao qual se aferra. A tentativa de se tornar escritor é na verdade reveladora de seu elevado grau de recalque pela posição social que ocupa, equivalendo-se à tentativa de não submergir na mediocridade de sua vida.

No entanto, impedido pela própria inépcia quanto ao assunto, seja no que se refere ao conhecimento histórico e literário necessários à tarefa ou à paciência e à dedicação ao estudo, bem como por sua personalidade volúvel, a atividade é abandonada.

Outro fator sobre a atividade literária que merece atenção é o modo como ela possibilita, ainda que sem êxito concreto, uma escapatória do sentimento de fracasso, uma fuga da realidade pela imaginação, mas que como veremos acaba refletindo, na verdade, a condição real do protagonista.

A narrativa das tentativas e falhas de João Valério quanto ao exercício da escrita levanta variadas questões, como a utilização da linguagem erudita e de rebuscamentos narrativos, o apego a elementos literários decorativos, a presença do índio como protagonista do romance histórico – que pode indicar uma referência

velada ao romantismo e ao modernismo da geração de 20 –, a vaidade e a superficialidade do indivíduo que procura nos caminhos intelectuais apenas uma espécie de notoriedade, entre outros. Todos esses elementos são essenciais para a compreensão da visão de literatura do próprio Graciliano Ramos estabelecida no livro frequentemente pela ironia, pelas críticas indiretas que o próprio protagonista propicia através de seu comportamento muitas vezes ridículo.

S. Bernardo, por sua vez, apresenta um narrador e protagonista muito diferente de João Valério. Paulo Honório, proprietário de terras no ambiente rural nordestino, homem bruto e capaz de violências de toda a ordem, narra sua história de vida, desde a infância até o momento em que a fazenda São Bernardo começa a entrar em decadência. A narração concentra-se nos anos em que a propriedade se tornou a obstinação do personagem e tem no casamento com Madalena e no posterior suicídio da esposa seu fundamento.

Um fator imprescindível para a análise de *S. Bernardo* é o de que a obra que se lê corresponde à obra escrita pelo próprio protagonista: o romance é, no plano ficcional, o livro de Paulo Honório, o que possibilita a exposição ao longo da narrativa do processo de composição da obra.

O plano inicial de Paulo Honório era o de escrever o livro sob a “divisão do trabalho” entre seus amigos, mas o plano acaba malogrado e ele decide levar adiante o exercício de escrita por conta própria, a despeito de sua descrença na literatura e na instrução intelectual.

A princípio, observa-se uma intenção semelhante à de João Valério – a de adquirir prestígio através da composição de um livro – embora a situação de proprietário de Paulo Honório seja oposta à do protagonista do primeiro romance. No

entanto, a narrativa toma um rumo inesperado e parece se direcionar para a reflexão e para a tentativa de compreensão das próprias atitudes e das pessoas a sua volta.

S. Bernardo envolve mais uma vez as questões da linguagem literária, da atividade de escrita associada ao pragmatismo interesseiro e ao recalque social do protagonista e da possibilidade de fuga da solidão pela ficção. Além disso, aprofunda ainda mais o tópico da criação literária ao envolver um personagem avesso à prática intelectual que conta apenas com os conhecimentos advindos da própria experiência de vida para intuir os caminhos de composição. A narrativa suscita ainda discussões sobre gênero literário, ao apresentar uma espécie de pacto de leitura evidenciado pela escrita sob pseudônimo.

Angústia, terceiro romance de Graciliano Ramos, livro que provocou estranhamento na crítica literária por seus procedimentos inovadores e pela atmosfera sufocante que engloba, faz com que as questões levantadas anteriormente em *Caetés* e *S. Bernardo* alcancem uma problemática ainda maior.

Através de Luís da Silva, personagem que de fato exerce a atividade intelectual como parte de seu meio de vida, é possível encontrar diversas referências à composição literária sob diferentes matizes.

Cenas de leitura, comentários em relação à produção jornalística e à crítica literária, planos de escrita de uma obra ficcional, discussão sobre linguagem, caráter reificado da atividade de escrita, posicionamento periférico do escritor e intelectual brasileiro, entre outros assuntos, tomam conta de boa parte das páginas narradas pelo protagonista que também é, no plano ficcional, autor da obra confessional que lemos.

Dessa forma, a partir da análise de cada um desses romances procuraremos demonstrar como a discussão do papel da literatura, do escritor e do intelectual no universo ficcional de Graciliano Ramos configura um ponto essencial para o

entendimento de seu projeto literário de modo algum menor em relação aos temas social e psicológico já tão estudados por sua fortuna crítica.

Além disso, acreditamos que a forte presença do debate sobre a condição social, o sentimento amoroso, a solidão, os recalques, a violência, a atmosfera sufocante em que se encontram seus protagonistas, se entrelaça à questão da escrita de variadas maneiras, constituindo uma trama complexa que inclusive dificulta a inserção do escritor alagoano nas correntes literárias a ele contemporâneas.

Embora tais elementos não configurem uma novidade na investigação da obra de Graciliano Ramos, tendo sido mencionados em alguns estudos de sua fortuna crítica, nos parece necessário um maior aprofundamento do assunto para que se possa alcançar um enquadramento mais produtivo para a leitura da obra.

Capítulo I: Caetés
João Valério – o escritor forjado

As minhas ambições são modestas. Contentava-me um triunfo caseiro e transitório, que impressionasse Luísa, Marta Varejão, os Mendonça, Evaristo Barroca. Desejava que nas barbearias, no cinema, na farmácia Neves, no café Bacurau, dissessem: “Então já leram o romance do Valério?” Ou que, na redação da Semana, em discussões entre Isidoro e padre Atanásio, a minha autoridade fosse invocada: “Isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério”.

Graciliano Ramos

1 Apresentação

1.1 Enredo e protagonista

Caetés, escrito em 1928 e publicado em 1933, após passar por algumas revisões, inaugura a trajetória literária de Graciliano Ramos. Ambientado em Palmeira dos Índios, o romance apresenta como centro o cotidiano e as agruras de um personagem em sua convivência com a pequena sociedade local.

O protagonista e narrador é João Valério. Tem 25 anos, é louro de olhos azuis, guarda-livros na empresa Teixeira & Irmão, da propriedade de Adrião e Vitorino Teixeira, colaborador do jornal “Semana” que tem como diretor o padre Atanásio, e aspirante a escritor de um romance histórico sobre os índios caetés.

Sobre seu passado pouco nos é dado a conhecer, apenas que advém de uma família de posses, mas ao ficar órfão teve sua herança roubada por Felícia – não se sabe de quem se trata – e precisou vender o que lhe restou, levando agora uma vida modesta, morando na pensão de d. Maria José e sendo protegido por Adrião, casado com Luísa, que o têm, ambos, em “conta de filho”.

A ação do romance gira em torno da tentativa de João Valério alcançar a realização pessoal e o prestígio social, mas tal desejo por parte do protagonista parece de início relacionado à conquista amorosa que coloca em cena o triângulo composto por ele, Adrião e Luísa.

Logo no primeiro capítulo, tomamos conhecimento do interesse do protagonista pela jovem mulher de seu patrão. Em uma das reuniões que ocorriam todas as quintas e domingos na casa dos dois, Valério, depois de repellido por beijar seu pescoço, confia a Luísa o sofrimento que guarda há três anos por desejar seu amor. Depois de um curto afastamento e do medo de que Luísa conte algo ao marido, ele volta a frequentar os chás promovidos pelo casal.

Vários diálogos preenchem a narrativa, bem como são apresentados vários personagens que convivem no ambiente provinciano da história, mas o foco continua recaindo no desejo de Valério por Luísa.

A princípio, sem aparentar grandes diferenças em seu comportamento e posteriormente deixando que o protagonista entreveja seu ciúme decorrente do fato de o guarda-livros parecer também interessado em Marta varejão, Luísa, em ocasião de uma viagem do marido, acaba cedendo à insistência de Valério e os dois começam a encontrar-se às escondidas. No entanto, o segredo é descoberto e uma carta anônima chega até Adrião que acaba por suicidar-se com um tiro no peito.

O amor que parecia existir entre Valério e Luísa chega ao fim e ele passa a sócio da empresa que agora tem como comanditária a viúva.

O narrador-protagonista mostra-se ao longo dos 31 capítulos que compõem o romance um indivíduo invejoso em relação a seus pares, recalcado por pertencer à classe pequeno-burguesa, sem grandes recursos ou talentos. O funcionário medíocre que não mais pertence à aristocracia local, embora tampouco se encontre entre o proletariado, é incapaz de ambições reais e mesmo de decisões concretas sobre a própria vida. Volúvel nos sentimentos e ações, João Valério permanece, ao final do romance, basicamente no mesmo ponto de início, alçando pequenos voos apenas na imaginação – sua única fuga da realidade tacanha.

As características do protagonista o colocam de imediato no rol do típico personagem do romance brasileiro da época, o já tão discutido “pobre diabo” – espécie de variação do “herói problemático” de Luckács²: anti-herói, fracassado –

² Cf. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*.

estudado por críticos como Mário de Andrade³, Sérgio Buarque de Holanda⁴, Luís Bueno⁵ e José Paulo Paes⁶.

João Valério pode ser visto como o protótipo de Luís da Silva, “pobre diabo” melhor delineado em *Angústia*. O protagonista do terceiro romance ainda tenta, embora de maneira equivocada e violenta, ir contra a sociedade que o oprime. Apesar de confuso e individualista, Luís da Silva não é completamente alienado e se revolta a cada instante contra a ordem burguesa, mesmo que aparentemente motivado apenas pelo ciúme. João Valério, por sua vez, permanece na inércia, mais próximo da descrição do “pobre diabo” dada por Mário de Andrade:

Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade.⁷

No entanto, apesar de menos apto e mais alienado em relação a Luís da Silva, João Valério demonstra constantemente na narrativa sua insatisfação diante do cotidiano e do círculo dos quais faz parte, mesmo que não se trate propriamente de uma consciência política ou ideológica, mas principalmente do desejo de fazer parte de uma camada prestigiosa dessa mesma sociedade.

Além disso, o capítulo final do romance é narrado como uma confissão amargurada de sua própria situação e de suas características superficiais e vazias, havendo aí, portanto, uma consciência mais clara da inutilidade de seus próprios propósitos.

³ ANDRADE, Mário de. A elegia de abril. *Aspectos da literatura brasileira*, p.185-195.

⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Situação do romance. *O espírito e a letra*, v. II, p. 327-330.

⁵ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*.

⁶ PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*, p. 39-61

⁷ ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, p. 190.

Em relação a isso, se faz necessário lembrar que a descrição do “pobre diabo” realizada por Mário de Andrade foi contestada até certo ponto por outros estudiosos. José Paulo Paes e Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo, retificam a afirmação de Mário de que o personagem fracassado seria um fenômeno exclusivo da década de 30, e, principalmente, contestam o pensamento de que tal característica apenas contribui para o sentimento de inferioridade na literatura brasileira, mas que possibilita uma crítica aos ideais burgueses por justamente apresentar o sujeito como fracassado, em dissonância, portanto, com tais ideais.

João Valério, embora se enquadre nas características apontadas por Mário de Andrade – “sem força”, “desfibrado”, “incompetente para viver” –, ainda representa, mesmo que num plano externo à obra, uma atitude crítica frente ao mundo burguês.

1.2 Crônica de costumes ou romance moderno?

Caetés foi e ainda é considerado por grande parte da fortuna crítica do autor uma obra que segue modelos convencionais, tendo recebido o epíteto de “pequeno realismo”⁸, “romance de um mundo morto”⁹, “preâmbulo” para “os grandes livros posteriores”¹⁰, entre outras classificações que evidenciam a utilização de fórmulas tradicionais e do ritmo lento e arrastado no romance.

Aparentemente mais próximo de uma crônica de costumes, *Caetés* retrata pormenores de uma sociedade pequeno-burguesa do interior nordestino, valendo-se de expedientes similares aos do naturalismo, e mesmo do romantismo, segundo alguns estudiosos, além de ser apontado como uma paráfrase de obras de Eça de

⁸ LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance: alcance, limitações, complementaridade. *A dimensão da noite*, p. 284-295; p. 285.

⁹ CARPEAUX, Otto Maria. Graciliano e seu intérprete. *In: Teresa: revista de literatura brasileira*, p. 148-153; 150.

¹⁰ CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*, p. 18.

Queirós, em especial de *A ilustre casa de Ramires* e *O primo Basílio*, embora já apresente traços que irão definir o estilo de Graciliano Ramos e situar o autor alagoano em uma posição ímpar no quadro dos romancistas da década de 30 no Brasil.

Em relação aos elementos tradicionais, observam-se no romance a descrição um tanto caricata dos personagens secundários que não ultrapassam a mediania; a forte presença de diálogos e a ênfase dada às cenas coletivas; o “vai e vem” constante que confere um ritmo lento ao desenrolar da narrativa; trechos e referências a autores do romantismo brasileiro, como José de Alencar e Gonçalves Dias; bem como passagens em que a influência do autor português pode ser vista de maneira direta, como a citação da expressão “mundo mal arranjado” presente em *Os Maias*¹¹, o nome Luísa também pertencente à protagonista de *O primo Basílio*¹², e obviamente o tema do romance histórico comum a *A ilustre casa de Ramires*.

No entanto, alguns elementos modernos irrompem no romance e o distanciam da tendência da literatura do século XIX, a começar pela escolha do foco-narrativo – a primeira pessoa, ponto de vista privilegiado por Graciliano Ramos em seus romances.

Embora muitas vezes obliterada pela frequência de diálogos, a primeira pessoa configura um recurso mais apto à análise psicológica do protagonista, revelando importância ao subjetivo e ao individual (que inclusive determinam a descrição da “paisagem exterior”¹³) apesar de ainda distante da introspecção dos livros posteriores do autor, bem como propicia um retrato do cotidiano amesquinhado da sociedade provinciana revelado de dentro para fora.

¹¹ Cf. LAFETÁ, João Luiz. Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*. In: *Teresa*: revista de literatura brasileira, p.86-123.

¹² Cf. PAES, José Paulo. Do fidalgo ao guarda-livros. *Transleituras*, p.19-25.

¹³ Cf. Gimenez, Erwin Torralbo. *Caetés*: nossa gente é sem herói (Posfácio). In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 236-261.

Outro ponto importante a mencionar é o de que os retardamentos presentes na narrativa – a oscilação constante entre o tópico do triângulo amoroso, que parece ser central na trama, e outros assuntos sem grande importância, como as descrições de jantares ou conversas aparentemente vazias –, longe de constituírem um simples adiamento ou uma falha narrativa, refletem o pensamento volúvel do protagonista que narra sua história. Dessa maneira, interrupções e detalhes aparentemente banais compõem um retrato da subjetividade flutuante de João Valério.

Além disso, em alguns momentos ocorre num mesmo capítulo um embaralhamento narrativo, em que diálogos entre personagens e reflexões do narrador aparecem cruzados no texto, o que subverte o fio cronológico tradicional, embora tenuemente, e já aproxima o primeiro romance de Graciliano Ramos dos posteriores.¹⁴

Em relação ao paralelismo entre *Caetés* e *A ilustre casa de Ramires*, apesar das semelhanças, um ponto entre outros é essencial para diferenciá-los e mesmo apontar uma ironia no romance de Graciliano Ramos. José Paulo Paes¹⁵ afirma existir no romance de Eça, através da escrita do romance histórico por parte de Gonçalo Ramires, uma busca pela ancestralidade que cria um retrato positivo do caráter nacional português, enquanto em *Caetés*, a aproximação com os ancestrais faz transparecer um “sentimento de autodiminuição”¹⁶, não podendo haver aí qualquer ideia de utopia.

Outro crítico da obra de Graciliano Ramos também discorre sobre isso. Nas palavras de Erwin Gimenez:

¹⁴ Um exemplo disso se dá no capítulo 12 que narra o primeiro encontro entre João Valério e Luísa depois do protagonista ter se declarado a ela. As falas de vários personagens se juntam sem ordem ou sentido no texto, deixando entrever a confusão do narrador diante da frieza de Luísa e de seu próprio constrangimento.

¹⁵ PAES, José Paulo. Do fidalgo ao guarda-livros. *Transleituras*, p. 19-25.

¹⁶ *Ibidem*, p. 23.

O título do romance – *Caetés* –, a lembrar os nomes de epopeia, como *Os Lusíadas*, reforça a ironia: é impossível entre nós um canto épico; dado o círculo histórico, a nossa tragédia pode ser contada a partir de qualquer momento, porque passado e presente se comunicam.¹⁷

Quanto a isso, basta observar as últimas páginas de *Caetés*:

Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças. [...] Estes desejos excessivos que desaparecem bruscamente... esta inconstância que me faz doidejar em torno de um soneto incompleto, um artigo que se esquiva, um romance que não posso acabar... O hábito de vagabundear por aqui, por ali, por acolá [...] Esta inteligência confusa, pronta a receber sem exame o que lhe impingem... A timidez que me obriga a ficar cinco minutos diante de uma senhora, torcendo as mãos com angústia... Explosões súbitas de dor teatral, logo substituídas por indiferença completa... Admiração exagerada às coisas brilhantes, ao período sonoro, às miçangas literárias, o que me induz a pendurar no que escrevo adjetivos de enfeite, que depois risco...¹⁸

A descrição que João Valério faz de si mesmo no último capítulo, expondo sua inconstância, errância, timidez e mudanças bruscas de humor demonstram não apenas uma visão amargurada de si mesmo, mas do caráter nacional preso no círculo histórico da barbárie, tendo em vista que a passagem para uma nova estrutura, urbana, moderna, nunca se consolidou de fato no Brasil. De acordo com Otto Maria Carpeaux, “O romance brasileiro moderno não é, como parecem acreditar os leitores estrangeiros, o de um mundo novo em eclosão, mas o de um mundo velho em decomposição”¹⁹.

Além disso, o trecho também sublinha algo essencial em *Caetés* e na caracterização do protagonista – seu desejo de escrita. Débil pela natureza volúvel de João Valério, tal desejo nunca alcança a concretização.

¹⁷ GIMENEZ, Erwin Torralbo. *Op. cit.*, p. 258.

¹⁸ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 201/202.

¹⁹ CARPEAUX, Otto Maria. Autenticidade do romance brasileiro. *Ensaaios reunidos*, p. 881-884; p. 884.

Ao tratar do tema da escrita, ou mais especificamente, da dificuldade de escrita, tanto do romance histórico quanto de textos menores que o protagonista pretendia enfeixar, o romance de Graciliano Ramos se reveste de mais um traço de modernidade.

De acordo com Lafetá²⁰, tal dimensão gera na narrativa o efeito humorístico, a caracterização de João Valério como um indivíduo fraco que tenta compensar na literatura as decepções da realidade, demonstrando seus desejos recalçados, mas além disso gera principalmente o efeito de uma “cisão da subjetividade”.

Recorrendo a trechos do terceiro capítulo de *Caetés*, em que João Valério tenta criar no romance histórico uma cena de sedução, transpondo ali seu desejo por Luísa, e imediatamente refletindo que não é um selvagem, o crítico demonstra que ocorre nos devaneios do narrador a interferência de sua consciência da realidade.

Tal fato estaria ligado ao conceito de “ironia” e “demonismo” descrito por Lukács²¹. Assim, o tema da literatura e da dificuldade de escrita, nas palavras de Lafetá, “mimetiza o difícil movimento da subjetividade”²², apresentando-se como um traço de modernidade.

Mais uma vez aqui, um ponto polêmico envolve a crítica de *Caetés*. Carlos Nelson Coutinho, num texto de 1967 em que segue o pensamento de Lukács, já afirmava que o primeiro romance de Graciliano Ramos, naturalista, segundo ele, negava o “herói problemático” por apresentar um protagonista alienado que não se

²⁰ Cf. LAFETÁ, João Luiz. Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*. In: *Teresa*: revista de literatura brasileira, p.86-123.

²¹ LUKÁCS, Georg. *Op. cit.*

²² Cf. LAFETÁ, João Luiz. Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*. In: *Teresa*: revista de literatura brasileira, p.86-123; p. 94.

diferencia dos demais indivíduos retratados em meio a eventos inúteis e isolados e que não apresenta nenhuma “evolução individual”²³.

Embora João Valério não se engaje claramente contra o meio pequenoburguês que frequenta, sua insatisfação ou pelo menos sua inadaptação em relação a ele faz com que se diferencie dos demais, apesar do fato de os outros serem retratados de forma embaçada e superficial. E a autoconsciência que apresenta nas páginas finais não deixa de constituir uma evolução pelo menos em termos subjetivos.

Assim, se “demonismo” pode ser uma expressão que precisa ser suavizada ao tratar do romance, não pode ser negada a existência de um embate entre o protagonista e o mundo que o circunda, bem como não pode ser negada a “ironia”, no sentido empregado por Lukács e citado por Lafetá.

O protagonista de *Caetés* é caracterizado por traços importantes que de certa forma se articulam à imagem do “herói problemático”, não nos moldes estritos dados pelo teórico húngaro, mas nos moldes brasileiros em que a expressão “pobre diabo” pode melhor representar.

Outros elementos também foram abordados por alguns críticos no que concerne a um contraponto em relação ao modelo romântico, como a mistura do sublime e do baixo²⁴, por exemplo na cena inicial do impulso romântico narrado com uma linguagem rasteira; o fato de o triângulo amoroso não se desfazer por motivos sociais, mas pela inconstância que provoca o fim do sentimento amoroso, e a desmistificação do passado dada pela “impossibilidade de tornar o índio uma figura épica”²⁵.

²³ COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*, p. 73-122; p.83.

²⁴ Cf. PAES, José Paulo. Do fidalgo ao guarda-livros. *Transleituras*, p. 19-25.

²⁵ Cf. GIMENEZ, Erwin Torralbo. *Op. cit.*, p. 239.

Diante de tudo isso, embora *Caetés* se mantenha ainda distante dos romances seguintes de Graciliano Ramos, já apresenta, tanto em sua estrutura como nos temas abordados, a coesão e a ironia, além da correção estilística, que caracterizam o autor alagoano e que desautorizam a concepção de que se trata simplesmente da retomada de expedientes românticos ou naturalistas.

Quanto à desmistificação do índio como figura épica, mencionada anteriormente, é necessário um parêntese. Não há em *Caetés* apenas a subversão ao modelo romântico, mas também uma possível crítica aos expedientes modernistas da primeira geração. João Valério, ao tomar como dado principal de seu romance o naufrágio da Nau Nossa Senhora da Ajuda e a subsequente devoração do bispo Pero Fernandes Sardinha, em 1556, pelos índios caetés, sublinha sua ingenuidade no tocante aos fatos históricos, pois conseqüentemente os índios que não foram exterminados, foram escravizados – o que pode sugerir por parte de Graciliano Ramos uma inversão da figura do herói mítico, na contramão do que propunham os primeiros modernistas.

Graciliano Ramos nunca deixou de criticar a geração literária anterior, em especial no que diz respeito à linguagem, como se vê em diversas crônicas e depoimentos. Um exemplo disso está em trecho do discurso realizado na ABDE em 1951, no ato de sua posse como presidente da associação:

Nunca trouxemos desarranjos às letras. De 1922 a 1930 obstinaram-se em virá-las pelo avesso. Só num Estado, São Paulo, de uma revolução partiram quatro sub-revoluções. E em toda parte moços apressados e afoitos compuseram romances numa semana e dúzias de poemas num dia. Aperrearam a gramática, buliram com palavrinhas inofensivas. O pronome, bambo, mesquinho, oblíquo, afeito a escorar-se, a meter-se nos cantos dos períodos, foi obrigado a servir de porteiro. Um sarapatel medonho, em suma.²⁶

²⁶ RAMOS, Graciliano. Discurso na ABDE. In: SALLA, Thiago Mio (Org.). *Garranchos*, p. 315 – 319; p. 318.

Dessa forma, o que fica nítido nessa postura é a recusa tanto de um modelo romântico idealista quanto de um modelo modernista “afoito” e utópico, demonstrando já em seu primeiro romance a defesa de uma literatura própria, de uma modernidade costurada a partir de seus próprios retalhos e que por isso não se dobra às malhas de um movimento pregressamente articulado.

2 A literatura como tema

2.1 Aspiração literária: ambição, orgulho, ressentimento

Ao longo de *Caetés*, alguns indícios trazem à tona características que serão encontradas em obras posteriores de Graciliano Ramos, como a posição socialmente desprivilegiada do protagonista. Não mais pertencente à aristocracia rural da qual parece ter um dia feito parte, tendo perdido sua herança e sem possibilidades de ascender por meio do trabalho numa sociedade em que o berço ou o arrivismo empenhado ainda são a principal garantia de boas condições financeiras e prestígio, João Valério demonstra em seu relato um sentimento intenso de inveja e recalque social, além da ambição de um dia alcançar um novo patamar.

Já no segundo capítulo que sucede o relato da ousadia de João Valério por ter beijado Luísa e narra uma cena aparentemente corriqueira das suas atividades na empresa, são evidentes os sentimentos de inferioridade e de recalque que delineiam a personalidade do protagonista.

João Valério, ainda receoso de que sua indiscrição com Luísa seja descoberta pelo patrão, encontra-se no escritório dos Teixeira e logo fica aliviado pelo tratamento rotineiro de Adrião que lhe pede que escreva uma carta à viúva d. Engrácia, madrinha de Marta Varejão, com quem possui negócios, demonstrando nas instruções dadas sua habilidade para manter os clientes e obter lucro. Imediatamente, João Valério se

espanta com a atitude do patrão: “Por um instante esqueci as minhas inquietações e admirei o tino de Adrião. Não serei um comerciante nunca.”²⁷

Essa afirmativa, embora pudesse demonstrar uma simples afirmação das aptidões do patrão, revela logo de imediato a tendência de João Valério a se comparar com os que estão em volta, e o reconhecimento de seu tamanho apequenado, inclusive em relação às habilidades profissionais, transforma-se numa necessidade íntima de rebaixar o outro lançando mão de argumentos frágeis de toda ordem, como na seguinte passagem:

Adrião Teixeira, um velhote calvo, amarelo, reumático, encharcado de tisanas. Outra injustiça da sorte. Para que servia homem tão combatido, a perna trôpega, cifras e combinações de xadrez na cabeça?²⁸

Ao pensar em Adrião, obviamente a questão não envolve apenas a inveja da posição social e econômica, tampouco apenas de seu talento para os negócios, mas o fato de Luísa ser sua esposa, o que reforça a decepção do protagonista.

D. Engrácia também não escapa da inveja e da maledicência de João Valério:

Fiz a carta com inveja. Ora ali estava aquela viúva antipática, podre de rica, morando numa casa grande como um convento, só se ocupando em ouvir missa, comungar e rezar o terço, aumentando a fortuna com avareza para a filha de Nicolau varejão. [...] Quinhentos contos, seiscentos contos, nem sei, dinheiro como o diabo nas mãos de uma velha inútil. E a afilhada, a Marta Varejão, beata e sonsa, é que ia apanhar o cobre. Mundo muito mal-arranjado.²⁹

Dessa maneira, dois pontos são evidenciados como motivo de rebaixamento pelo próprio protagonista logo nas páginas iniciais: ele não possui habilidade para o trabalho, não vê possibilidade de crescer através dele, e ainda se sente injustiçado por não pertencer à mesma posição de d. Engrácia ou mesmo de Marta que será sua herdeira. João Valério não tem tino comercial, não tem herança, não tem berço.

²⁷ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 21.

²⁸ *Ibidem*, p. 22.

²⁹ *Ibidem*, p. 22.

Outros personagens são também alvo da antipatia do protagonista, como Evaristo Barroca, advogado “cavador” que chega a deputado e pode se tornar Secretário do Interior. O guarda-livros demonstra profundo incômodo em relação ao personagem, censurando-o enquanto está na presença de seus pares, na redação da “Semana”, por exemplo, mas intimamente ressentindo-se por não conseguir agir como ele. Em um momento, depois de procurado pelo advogado para a publicação de um artigo no jornal, João Valério afirma:

Descendo pela rua Floriano Peixoto, admirei o talento do Barroca. Sim senhor, é um alho, pensei. Faz seis anos que aqui chegou, pobre, saído de fresco da academia, sem recomendações, com os cotovelos no fio e os fundilhos remendados. E lá vai furando, verrumando. Grande clientela, relações com gente boa. Construiu uma casa, comprou fazenda de gado e terra com plantações de café, colocou dinheiro nos bancos e veste-se no melhor alfaiate da capital. Improvisa discursos com abundância de chavões sonoros, dança admiravelmente, joga o poker com arte, toca flauta e impinge às senhoras expressões amanteigadas que elas recebem com deleite. Tem recursos para reconciliar dois indivíduos que se malquistam, ficando credor da gratidão de ambos. Como advogado, sabe captar a confiança dos clientes e, o que é melhor, a confiança das partes contrárias.³⁰

Além da incapacidade de João Valério de utilizar artimanhas para o alcance de uma posição vantajosa, e também da falta de atributos como a graça, o talento discursivo e conciliador do advogado, falta ao protagonista outro elemento essencial: o diploma de bacharel.

Quanto a isso, o promotor, dr. Castro, também se torna um elemento que sublinha o recalque do protagonista. Embora nada seja declarado abertamente pelo narrador, duas cenas permitem-nos inferir seu sentimento latente de inferioridade diante dos indivíduos graduados.

No capítulo 15, João Valério, em conversa com Nazaré sobre a substituição de Xavier Filho por um sobrinho de Barroca na secretaria da prefeitura, tenta não se

³⁰ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 34.

demonstrar afetado pelas facilidades que o título proporciona, mas acaba por ouvir do outro, que desvia o olhar para o dr. Castro, que “Um bacharel é um bacharel, chega a deputado, a desembargador. Vá lá pensar em ser ministro escriturando a cachaça do Teixeira.”³¹

No capítulo 25, durante um jogo de bilhar, furioso por insinuações feitas anteriormente por Nazaré – de que o guarda-livros poderia substituir Adrião –, João Valério desconta a raiva justamente no dr. Castro, associando de certa forma o desconforto causado pela figura de Nazaré e de sua afirmação dez capítulos antes ao promotor. É interessante que a resposta do dr. Castro às provocações de João Valério inclui o fato de ser bacharel, como se o título já justificasse uma posição superior à do guarda-livros. João Valério, trêmulo, se dirige então ao Pinheiro e aos outros: “Foi você que perguntou ao dr. Castro se ele era bacharel? Eu não fui. Foi você, Pascoal? Foi o senhor, seu Varejão? Também não foi. Está aí”.³²

João Valério, diante de tudo isso, se torna um exemplo apropriado da figura do ressentido. Em texto sobre o ressentimento, Maria Rita Kehl afirma:

O ressentimento social manifesta a insatisfação dos grupos ou classes para quem as promessas de igualdade de direitos entre todos os sujeitos nascidos na modernidade não se cumpriram como era esperado; teria origem nos casos em que a desigualdade é sentida como injusta diante de uma ordem simbólica fundada sobre o pressuposto da igualdade.³³

No caso específico do Brasil, ainda de acordo com a autora, o ressentimento se assenta na dificuldade de nos encararmos como “agentes da vida social”³⁴, já que permanecemos presos ao paternalismo e à dependência às autoridades, ocorrendo assim uma identificação dos oprimidos com os opressores. O desejo de proteção e

³¹ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 113.

³² *Ibidem*, p. 164.

³³ KEHL, Maria Rita. O ressentimento camuflado da sociedade brasileira. *In: Novos estudos* (CEBRAP), p. 163-180; p. 167.

³⁴ *Ibidem*, p. 172.

reconhecimento se sobrepõem à ideia de liberdade que traz em si a marca do desamparo e faz com que os impulsos de revolta se tornem “ruminações ressentidas”³⁵. Por isso, cabem ao ressentido as expressões “covardia moral”³⁶ e “revolta submissa”³⁷, tomadas de empréstimo de Freud e de Bordieu respectivamente.

João Valério a todo instante culpa intimamente o outro, seja quem for, pela posição em que se encontra, abstendo-se de se tornar agente da própria vida – inclusive recusa o emprego mais vantajoso oferecido pelo Mendonça, permanecendo na posição de protegido de Adrião. Dessa forma, sua revolta nunca é efetivada e só pode ser percebida pelos leitores que acompanham sua narração. E, além disso, mantém no íntimo o desejo não de subverter a ordem com a qual convive, mas de se tornar parte dela em posição vantajosa, o que equivale a dizer que o funcionário não luta propriamente pela igualdade e pela justiça social, mas se identifica com aqueles que o oprimem e deseja seu lugar na estratificação social.

Sentindo-se inferiorizado de todas as formas, resta a João Valério o apego a alguns poucos atributos que poderiam sustentar o resto de seu orgulho ferido e auxiliá-lo no desejo de enriquecimento e prestígio social – a juventude, a aparência e o suposto talento literário.

Ao comparar-se a d. Engrácia, no segundo capítulo, o protagonista se apega à juventude e aos conhecimentos intelectuais:

E eu, em mangas de camisa, a estragar-me no escritório dos Teixeira, eu, moço, que sabia metrificação, vantajosa prenda, colaborava na *Semana* de padre Atanásio e tinha um romance começado na gaveta. É verdade que o romance não andava, encencado miseravelmente no segundo capítulo. Em todo o caso sempre era uma tentativa.³⁸

³⁵ KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 168.

³⁶ *Ibidem*, p. 164.

³⁷ *Ibidem*, p. 165.

³⁸ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 22.

O mesmo procedimento ocorre ao se comparar a Adrião, imaginando-se, por sua juventude, saúde e aptidão literária, mais apto a ocupar o lugar de marido de Luísa: “Eu, sim, estava a calhar para marido dela, que sou desempenado, gozo saúde e arranho literatura”³⁹.

Nota-se sempre que João Valério se vê numa situação em que se presume aviltado a recorrência justamente a seus supostos “elementos de êxito”, numa tentativa íntima de garantir a própria dignidade. No capítulo 13, por exemplo, o protagonista encontra-se na casa de Adrião que está doente e é convidado para o almoço por um empregado e não por Luísa. Sentindo-se indignado com a indiferença da anfitriã, João Valério relata:

Procurei alguma coisa que eu fosse. Não era nada, realmente, mas tinha boa figura e os caetés no segundo capítulo. E vinte e quatro anos, a escrituração mercantil, a amizade de padre Atanásio, vários elementos de êxito.⁴⁰

Antes de mais nada, convém mencionar que uma das poucas possibilidades de mudança entrevista pelo protagonista e auxiliada por tais atributos é a relação “amorosa” constantemente associada na obra à possibilidade de enriquecimento e prestígio social.

João Valério demonstra realmente idolatrar Luísa. Sofre por ela ao longo de quase todo o relato e, ao final, quando poderia enfim usufruir dos benefícios de uma relação com a então viúva de seu patrão, desiste da ideia pela consciência de que o amor se esvaneceu. A estrela vermelha que via no céu como símbolo de seu ídolo, foi se transformando paulatinamente, após a concretização do seu desejo, em uma estrela pequenina e comum.

³⁹ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 22.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 97.

Apesar disso, enquanto ainda desejava Luísa, as fantasias amorosas de Valério tanto o faziam imaginar filhos fortes e felicidade ao lado dela, quanto a sociedade na empresa, bem como recursos que possibilitariam viagens e outras vantagens. Em uma passagem em que a desilusão parece tomar conta de Valério, ele chega a afirmar: “E o amor de Luísa, se ela me tivesse amor, só me renderia desgostos, sobressaltos, remorsos, trezentos mil-réis por mês e oito por cento nos lucros dos irmãos Teixeira”⁴¹.

Da mesma maneira que os pensamentos de Valério constantemente o levam a fantasiar em relação à mulher de seu patrão, eles fazem o mesmo com relação a Marta Varejão, pupila de d. Engrácia. O protagonista imagina-se casado com ela, com filhos, propriedades e possibilidades de viajar para o Rio de Janeiro onde morariam. Ele afirma: “Os bens da viúva davam-lhe encantos que a princípio eu não tinha descoberto”⁴². Assim, Valério intercala as fantasias com as duas mulheres até conseguir o amor de Luísa.

Ainda sobre o assunto, ao final do romance, depois da morte de Adrião, sem mais contato com Luísa, o protagonista passa a frequentar a casa de Vitorino que parece ter melhorado em muito suas condições de vida, e suas fantasias agora inclinam-se para a Teixeira, filha de Vitorino.

Outra maneira de supostamente alcançar, se não o enriquecimento, o prestígio na sociedade e o fortalecimento da autoestima abalada de João Valério é a atividade literária. Desde que ficou órfão, o protagonista começou um romance histórico sobre os índios caetés. Pretendendo finalizá-lo em seis meses, a tarefa dura seis anos e é abandonada antes do fim.⁴³

⁴¹ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 97.

⁴² *Ibidem*, p. 44.

⁴³ A partir das poucas marcações temporais presentes no romance, podemos concluir que a narrativa se inicia 5 anos após a orfandade de Valério e se entende por mais de um ano. Ainda sobre isso, a partir

A todo instante, a escrita literária torna-se um motivo de orgulho ao qual se agarra o protagonista, numa tentativa de não submergir na mediocridade de sua vida, mas seu desejo de escrita, longe de constituir uma realização pessoal e efetiva que possibilitaria além disso um reconhecimento por parte da sociedade, se restringe ao segundo aspecto. Imaginando o romance pronto, João Valério quer apenas ser admirado pelos que estão ao lado:

As minhas ambições são modestas. Contentava-me um triunfo caseiro e transitório, que impressionasse Luísa, Marta Varejão, os Mendonça, Evaristo Barroca. Desejava que nas barbearias, no cinema, na farmácia Neves, no café Bacurau, dissessem: “Então, já leram o romance do Valério?” Ou que, na redação da *Semana*, em discussões entre Isidoro e padre Atanásio, a minha autoridade fosse invocada: “isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério”⁴⁴.

Um ponto interessante é o de que em *Caetés*, a literatura, seja qual for, é constantemente abordada como uma ocupação dispensável. O tema da leitura aparece principalmente nas conversas entre as mulheres e é Marta que oferece um romance de empréstimo a João Valério. Com exceção de Nazaré e o dr. Liberato, os homens se interessam somente pela leitura dos jornais e discussões políticas que dificilmente o protagonista acompanha.

Em um determinado momento, João Valério cita uma frase ouvida de Adrião: “Essas filosofias não servem para nada e prejudicam o trabalho”⁴⁵. No entanto, um romance histórico representaria a demonstração de um conhecimento superior para João Valério que, instigado pelas leituras de José de Alencar e Gonçalves Dias, parece ainda enxergar o homem de letras sob a ótica do início do século XIX.

Adriana Florent, num estudo sobre Graciliano Ramos, afirma:

de uma história fantasiosa contada por Nicolau Varejão no terceiro capítulo, supomos que o relato tenha início no ano de 1926.

⁴⁴ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 55.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 159.

A erudição literária, muitas vezes marcada pela superficialidade e pela grandiloquência, sempre exerceu um papel de destaque na história cultural do país. Assim, a partir de 1822, logo após a proclamação da Independência, o Brasil forma uma nova classe dirigente, tomando como principal critério de seleção a cultura intelectual e artística, dominada nesta época pelo movimento romântico.⁴⁶

A autora cita a explicação de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, de que Pedro II teria sido o responsável pela substituição da “nobreza colonial” por uma nobreza “citadina”, a do “talento e das letras”⁴⁷. E cita ainda a explicação de Antonio Candido:

Talvez tenha influído nisso a atitude do segundo Imperador junto às elites, pois ele se considerava um intelectual e de fato manifestou sempre, durante o seu longo reinado, embora conforme os padrões mais convencionais, um amor e um apoio constantes à literatura, arte e ciências. Influuiu também com certeza o fato do exercício da literatura ser homólogo ao das “profissões liberais”, o que a fez beneficiar-se do grande prestígio destas. No fundo, todas eram expressões diversas das camadas dominantes.⁴⁸

João Valério não poderia pertencer à camada dominante por não possuir “brasão”, titulação, recursos econômicos ou mesmo talento para negócios, e ainda por se deixar levar pela volubilidade dos sentimentos amorosos que o impede de se beneficiar da herança de Luísa, por exemplo. Portanto, construir uma imagem de si como homem de letras – e autor de um romance histórico – o tornaria irmanado, de acordo com essa visão oitocentista, aos profissionais liberais e à elite a sua volta, caso concluísse sua intenção e tivesse de fato aptidão para ela.

A visão que o narrador e protagonista de *Caetés* possui da atividade literária é por tudo isso, e como já afirmamos, associada principalmente à vaidade e ao prestígio. Mais tarde, nos aprofundaremos em outras questões que se ligam ao tema,

⁴⁶ FLORENT, Adriana C. *Graciliano Ramos em seu tempo: o meio literário na era Vargas*, p. 44.

⁴⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1992, p. 122 *apud* FLORENT, Adriana C. *Op. cit.*, p. 44.

⁴⁸ CANDIDO, Antonio. *Literatura de dois gumes. A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.175/176 *apud* FLORENT, Adriana C. *Op. cit.*, p. 44.

mas por ora já é possível perceber um retrato de João Valério como “intelectual” tal qual as figuras ironizadas por Graciliano Ramos em diversos textos.

Um exemplo disso se dá no conto “Silveira Pereira”, de *Insônia*, em que de maneira extremamente debochada se constrói a imagem do intelectual e do literato associados aqui também à aparência e à vaidade. O protagonista, um estudante, morador de uma pensão, tenta a todo custo chamar a atenção e obter algum comentário do sujeito do quarto 9 por acreditar tratar-se de um literato. Seu desejo é ser visto também como um literato ou intelectual, nome que viu em uma revista e gostou. Para tanto, o estudante comprou um smoking, aprendeu a fumar e espalha pela mesa vários originais para a composição de um jornal com o intuito de ser notado pelos demais.

Outro exemplo, entre vários que poderiam ser citados, é a crônica “Os donos da literatura”, de *Linhas tortas*, em que Graciliano Ramos se refere a dois tipos de literatos: os figurões que representam a literatura oficial, que andam de automóvel e se tornaram praticamente os “donos da literatura” e aqueles que representam a literatura “efetiva”, “de segunda classe”, que moram nos subúrbios e andam de bonde. Sobre os primeiros, ele nos diz:

Impossível saber por que esses cavalheiros fingem adotar ofício tão ruim, podendo dedicar-se a negócios rendosos, a política por exemplo, ou outra qualquer indústria. É preciso admitir que ser literato é bonito, embora o tipo que se enfeita com este nome nunca tenha escrito coisa nenhuma.

Se não fosse assim, não se compreenderia que pessoas razoáveis, bons pais de família, com dinheiro no banco e muita consideração na praça, homens gordos, gordíssimos, escolhessem uma profissão excelente para matar a fome os sujeitos que pretendem viver dela. Está claro que não ganham nada, isto é, ganham uma espécie de glória. Exatamente como se não ganhassem nada.⁴⁹

Obviamente, João Valério está distante do universo do estudante, dos figurões ou dos literatos “efetivos”, mas se aproxima da descrição dos dois primeiros pelo

⁴⁹ RAMOS, Graciliano. Os donos da literatura. *Linhas tortas*, p. 100/101; p. 100.

apego quase exclusivo à aparência “bonita” e à “espécie de glória” que advêm da atividade literária e intelectual no meio superficial ao qual pertence.

Convém mencionar que Graciliano Ramos sempre realizou ponderações acerca do que legitimaria a literatura, bem como expôs de certa forma um receio da vizinhança provinciana e o risco de não superar a mediania, levantando a questão da possibilidade de se produzir uma grande literatura num meio acanhado, o que é, além de um problema que lhe diz respeito, um problema geral do Brasil.

No entanto, a postura predominantemente leviana de João Valério quanto à literatura, associando-a à pompa e à vaidade, faz com que um personagem aspirante a escritor no universo ficcional do primeiro romance de Graciliano Ramos configure um retrato às avessas do próprio escritor alagoano e daquilo que considera válido.

Outro ponto no romance que ressalta a associação entre o domínio das letras e a condição elitista é a discussão sobre o ensino das massas presente no capítulo 12. Na casa de Adrião, alguns personagens conversam sobre a necessidade de esclarecimento do povo. Barroca e dr. Castro defendem o ensino das letras, enquanto Nazaré e o anfitrião assumem opinião contrária:

– Sim senhor, mas tudo isso é léria. Quando o nosso matuto tem um filho opilado ou raquítico, manda domesticá-lo a palmatória e a murro. O animal aprende cartilha e fica sendo consultor lá no sítio. Torna-se mandrião, fala difícil, lê o *Lunário Perpétuo* e o *Carlos Magno*, à noite, na esteira, para a família reunida em torno da candeia. Qual é o resultado? A primeira garatuja que o malandro tenta é uma carta falsa em nome do pai, pedindo dinheiro ao proprietário.

Evaristo achou aquilo um exagero evidente, o outro jurou que era verdade. [...]

Mas Adrião, que estivera calado, distraído e murcho, afagou devagar a careca, declarou que dos matutos que ele conhecia os melhores eram os analfabetos.

– O roceiro que soletra tem vergonha de pegar na enxada.⁵⁰

Fica nítido na passagem citada o desejo de segregação social por parte de personagens como Nazaré e Adrião. Se o desenvolvimento intelectual através do

⁵⁰ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 87.

estudo é eventualmente alcançado pelos filhos desprovidos de força física das camadas trabalhadoras, o uso que disso se faz é referido como meio de efetuar transações escusas e representa ainda o perigo de insubordinação de toda uma classe ao proprietário da elite.

Esse tópico não será exclusivo do primeiro romance de Graciliano Ramos e envolve ainda discussões das quais o escritor participou, inclusive no âmbito dos cargos públicos que exerceu – foi nomeado diretor da Instrução Pública de Alagoas, em 1933, e Inspetor Federal de Ensino Secundário no Rio de Janeiro, em 1939.

Algumas entrevistas e depoimentos salientam a posição do escritor, como a entrevista sobre a campanha do livro organizada por editores e livreiros em meados dos anos 40. Graciliano Ramos afirma:

– A ignorância entre nós você bem sabe como é grande. Todo mundo fala do que não entende, e daí a confusão, o caminho aberto para o charlatanismo e a mais desenfreada demagogia. O povo precisa ler para não ser enganado. Pois nada mais fácil do que enganar um povo ignorante. [...] ⁵¹

Em *Caetés*, João Valério apenas acompanha a discussão, mas a observação atenta da cena transposta no relato parece reforçar ainda mais para ele a ideia de que o conhecimento é indispensável para uma diferenciação na sociedade a qual pertence. Sendo assim, mais uma vez Graciliano consegue inserir um debate essencial de sua própria vida na obra e caracterizar, pelo viés contrário a sua própria crença, o personagem intelectual associado a uma elite conservadora e exploradora.

2.2 Discussões sobre linguagem

⁵¹ Ramos, Graciliano. A palavra de Graciliano Ramos. *Tribuna popular*, 1946. In: LEBENSZTAYN, Ieda & SALLA, Thiago Mio (org.) *Conversas*, p. 311-313; p. 312.

Outro ponto em *Caetés* que pode ser relacionado a vários outros textos de Graciliano Ramos é o da discussão acerca da linguagem, o que no primeiro romance também reforça o sentimento recalcado do protagonista.

Em algumas passagens, João Valério questiona em sua narrativa o discurso de Evaristo Barroca, chamando-o de “palanfrório reles e postiço, de dar engulhos”⁵² e de “palavreado sonoro”⁵³.

Como já observamos, Barroca é um personagem emblemático na obra por representar muitas das características invejadas pelo protagonista, em especial o fato de ser um bacharel. Por isso, ao observar a linguagem do advogado, João Valério demonstra antipatia e deboche, como em geral ocorre nas demais obras de Graciliano Ramos em que o discurso bacharelesco e a caracterização de tais personagens geralmente é realizada de forma a torná-los ridículos⁵⁴.

Quanto a isso, em *Caetés*, um elemento é importante ser citado: a carta anônima que leva Adrião ao suicídio é escrita de forma pomposa, repleta de adjetivação, o que destoa completamente do estilo de Graciliano Ramos, aproximando-se da linguagem de Barroca, e demonstrando através de um procedimento “caricaturista” e de uma “operação paródica” a intenção de transmutar a linguagem elevada e estereotipada em algo baixo e ridicularizado⁵⁵.

Na verdade, de acordo com Abdala Júnior, questionar a linguagem dos bacharéis equivale a questionar o “poder dos que a impuseram como padrão”⁵⁶, numa investida contrária à ideologia dominante. No entanto, se essa premissa é válida ao

⁵² RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 83.

⁵³ *Ibidem*, p. 84.

⁵⁴ Cf. PINTO, Rolando Morel. Estruturas fráscas. In: BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; FACIOLI, Valentim (Org.). *Graciliano Ramos*, p. 254-261.

⁵⁵ As expressões são de BULHÕES, Marcelo M. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição brasileira*, p. 83/84.

⁵⁶ JÚNIOR, Benjamin Abdala. Ideologia e linguagem nos romances de Graciliano Ramos. In: BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; FACIOLI, Valentim (Org.). *Op. cit.*, p. 398-406; p. 401.

tratar do ponto de vista de Graciliano Ramos, no caso de João Valério o questionamento do poder a que tais figuras têm acesso só se faz superficialmente, pois o personagem demonstra a todo instante o desejo de se aproximar desse universo.

João Valério constantemente memoriza as palavras ditas por Barroca com o intuito de procurar seu significado posteriormente, e inclusive as utiliza antes de tê-lo feito, adornando seu discurso com a fala incompreensível do outro⁵⁷.

Em algumas passagens, inclusive, o narrador explicita o desejo de dar a entender no trato social que possui um conhecimento linguístico elevado, deixando claro ao leitor o engodo. No capítulo 15, ele afirma:

E lembrei-me do provérbio que Marta me disse uma noite: *Qui se ressemble...* Esqueci o resto. Era bonito e rimava, terminava em *emblem*. Uma frase magnífica para os outros julgarem que eu digo que não sei francês por modéstia.⁵⁸

Essa intenção de apresentar um conhecimento que não possui vai além do contato social e ocorre especialmente na sua tentativa de escrever o romance histórico sobre os índios caetés. Segundo o narrador:

O meu fito realmente era empregar uma palavra de grande efeito: tibicoara. Se alguém me lesse, pensaria talvez que entendo de tupi, e isto me seria agradável.⁵⁹

No mesmo capítulo da passagem acima, em que João Valério compõe a figura do pajé, emprestando-lhe traços de Adrião, utiliza duas palavras em tupi desconhecendo também seu significado e não se importando em procurá-lo. Descreve o pajé utilizando um enduape na cabeça e um canitar na cintura, e assim, trocando os adornos de lugar, acaba por tornar-se ele próprio o personagem ridicularizado.

Ainda a respeito disso, Valério afirma:

⁵⁷ Um exemplo disso se dá no capítulo 12, em que ouve a palavra “irreprochável” e a utiliza na mesma ocasião, sem saber do que trata.

⁵⁸ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 114.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 50.

Li, na escola primária, uns carapetões interessantes no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci quase tudo. Sorria-me, entretanto, a esperança de poder transformar esse material arcaico numa brochura de cem a duzentas páginas, cheias de lorotas em bom estilo, editada no Ramalho.⁶⁰

Antes de mais nada, a troca de adornos indígenas ao caracterizar o pajé de sua narrativa, além de conferir um caráter risível ao protagonista, constitui também um efeito importante que merece ser mencionado – numa espécie de hipálage cômica, a troca de atributos traduz a reversibilidade entre o alto (a instância do pensamento) e o baixo (a zona erógena, dos impulsos), o que revela a inversão entre o civilizado e o selvagem, traço marcante na narrativa de *Caetés* e tema de elucubrações por parte do próprio Graciliano Ramos.

Na crônica “Um velho cartão postal”, o autor relata a indignação que sofreu ao observar um baralho de cartões-postais que trazia como imagem do Brasil a figura de um índio nu junto a um funcionário dos correios devidamente fardado. Mais tarde, ele afirma o acerto do desenhista:

Afinal, achei que o francês, inventor disso (naturalmente era francês), pensava com acerto. Acontece, porém, que ele havia posto no papel, dois indivíduos, quando na realidade existe apenas um: – empregado público e tupinambá. No cartão havia um desdobramento – e isso revelava o talento do artista. Uma parte do brasileiro quer civilizar-se, a outra conserva-se bugre, pintada a jenipapo e urucu; usa enduape e tem saudade da antropofagia.⁶¹

Dessa forma, Graciliano Ramos sublinha as contradições nacionais provocadas pela permanência no entrelugar entre a modernidade e o passado arcaico, e na narrativa de seu primeiro romance instaura a ironia acerca da reversibilidade dos hábitos tidos como evoluídos e dos hábitos bárbaros (representados pela figura indígena) no meio pequeno-burguês em se dá a trama narrativa.

⁶⁰ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 28.

⁶¹ *Idem*. Um velho cartão postal. *Linhas tortas*, p. 172/173; p. 172.

Tal efeito lembra, apesar da grande diferença entre as obras, aquele alcançado por *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e discutido em “A dialética da malandragem” por Antonio Candido – o da representação da sociedade brasileira calcada na dialética entre ordem e desordem. De acordo com Candido:

Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco.⁶²

Embora a dialética entre uma ordem e outra reflita em Almeida a sociedade da primeira metade do século XIX, ela permanece caracterizando um século depois a sociedade retratada em *Caetés*.

Retomando a discussão da linguagem em *Caetés*, o fato de João Valério pretender utilizar cotidianamente uma linguagem rebuscada e escrever o romance histórico através de expressões pomposas e desconhecidas só revela a consciência de que tal utilização da língua está relacionada ao prestígio e à influência, e, portanto, fingindo manejá-la, o protagonista poderia adquirir a sensação de destaque e de estar do lado dominante tanto na sociedade a que pertence quanto na tradição literária, embora no íntimo afirme tratar-se de “lorota”.

Dessa maneira, *Caetés*, através da incoerência e conseqüente ridicularização de João Valério, na contramão de *S. Bernardo* e *Angústia* – nos quais os personagens, em especial Paulo Honório, recusam a linguagem rebuscada e “literária” – mais uma

⁶² CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. *O discurso e a cidade*, p. 17-46; p. 41.

vez constrói um retrato do aspirante a escritor e literato avesso ao pensamento de Graciliano Ramos, embora seja possível perceber que há uma certa luta por parte de João Valério através da consciência de que sabe que é um impostor, sabe que é pusilânime.

O escritor alagoano sempre se posicionou contrário à linguagem “empolada” na literatura. Segundo ele, “foi o palavreado difícil de personagens sabidos demais que arrasou a antiga literatura brasileira”⁶³.

Essa discussão aparece em quase toda a sua obra, seja de maneira direta, como no trecho supracitado da carta a Heloísa Ramos, seja através da ironia corrente de sua ficção.

Alguns contos de *Insônia*, por exemplo, trazem o assunto como o tema central. É o caso de “A testemunha”, em que a linguagem bacharelesca torna-se uma armadilha para uma testemunha em um júri, que nem sequer sabe o que está respondendo; e “Um pobre-diabo”, em que a linguagem pedante de um deputado é uma forma de rebaixamento do protagonista.

Já “Uma visita”, em que personagens ligados às artes se encontram reunidos e ouvem a leitura do texto de um “escritor decadente”, o tema é justamente a do rebuscamento da linguagem literária. O “romancista novo” presente na reunião ouve a declamação, irritado e sonolento, e se deixa levar pelas digressões acerca do assunto:

E uma dúvida começara a roê-lo. Teriam as palavras desusadas mais valor que as ordinárias? Não gostava delas, adormecia lendo-as, mas invadira-o um medo supersticioso do literato incompreensível. Ainda agora, soprando no calor e triturando cigarros, conservava aquele receio vago. Talvez na prosa balofa e antiquada houvesse qualquer coisa que ele não pudesse sentir.⁶⁴

⁶³ RAMOS, Graciliano. Carta 88 a Heloísa de Medeiros Ramos. *Cartas*, p. 160/161; p. 161.

⁶⁴ *Idem*. Uma visita. *Insônia*, p. 175-188; p. 184.

Além de outros textos, como “O moço da farmácia”, de *Viventes das Alagoas*, em que o protagonista resolve tornar-se escritor depois de ler em um jornal uma “frase sonora e difícil”⁶⁵, não podemos nos esquecer de *Infância* e de seus relatos do doloroso processo de alfabetização do escritor.

Todos esses textos, na verdade, corroboram a ideia de que a linguagem é um artifício empregado, conscientemente ou não, para fins de manipulação ideológica ou de destaque no campo literário. João Valério, iludido aspirante à classe dominante e adepto das “miçangas literárias”, não poderia, assim, prescindir de tais recursos, ainda que levianamente, para a construção de sua imagem, o que só parece ter fim na confissão amargurada do último capítulo.

2.3 A dificuldade da escrita: escape da realidade e transposição da realidade para o “romance”

Outro fator sobre a atividade literária que merece atenção é o modo como ela possibilita, ainda que sem êxito concreto, uma escapatória do sentimento de fracasso, uma fuga da realidade pela imaginação.

Longe de constituir uma novidade nos estudos literários, a discussão sobre o papel da literatura enquanto agente de uma alienação desejada está impregnada na obra de Graciliano Ramos.

Infância é exemplar no que diz respeito a isso, através de variadas cenas em que o menino Graciliano, após a opressão do aprendizado da leitura, passa justamente a recorrer à ficção para escapar da violência cotidiana, e ainda através de imagens em que a atividade de escrita é claramente abordada como um exercício que naturalmente extrai o sujeito do seu entorno e o leva ao mundo próprio da imaginação, como na

⁶⁵ RAMOS, Graciliano. O moço da farmácia. *Viventes das Alagoas*, p. 32-35; p. 32.

conhecida passagem em que a compara à construção de urupemas por parte de seu avô.

Algumas crônicas de *Linhas tortas* também abordam o tema e merecem ser lembradas. “Jornais”, por exemplo, ao tratar do caráter pacato do escritor que somente na literatura encontra a possibilidade de arroubos de violência, acaba por criar um retrato do escritor distraído:

Vejam o exercício a que ele se dedica. Senta-se e curva o espinhaço, encosta o nariz à mesa, afasta-se da realidade, move a mão direita. De longe em longe a esquerda se mexe para levar o cigarro à boca. Se se levanta, é para ir à estante olhar um volume.

Pode o menino chorar lá dentro: ele não ouve; podem matar gente ali perto: ele não sabe. Se estiver terminando um período e a apoplexia chegar, certamente a apoplexia esperará até que ele acabe o período.

Olha o mundo naturalmente, mas vive fora dele: para bem dizer, está no mundo da lua.⁶⁶

Na crônica “Livros”, ao abordar o assunto da multiplicação de casas editoriais no país, o tema da tentativa de fuga pela prática ficcional também se delinea:

[...] Mas no meio desta confusão muitos sujeitos leem ou estragam papel fazendo livro. É possível que eles tentem nessas ocupações esquecer as dificuldades e os aborrecimentos que a vida lhes dá.⁶⁷

E ainda, em “O fator econômico no romance brasileiro”, em que o autor defende a proximidade da literatura e da realidade econômica, ele aponta como um dos motivos da literatura brasileira estar distante da realidade justamente a necessidade de fugir dos próprios problemas econômicos:

Procuramos a razão da indiferença dos nossos escritores para os assuntos de natureza econômica. Talvez isso se relacione com as dificuldades em que se acham quase todos num país onde a profissão literária ainda é uma remota possibilidade e os artistas em geral se livram da fome entrando no funcionalismo público. Constrangidos pelo orçamento mesquinho, esses maus funcionários

⁶⁶ RAMOS, Graciliano. Jornais. *Linhas tortas*, p. 102/103.

⁶⁷ *Idem*. Livros. *Linhas tortas*, p. 104/105; p. 104.

buscam na ficção um refúgio e esquecem voluntariamente as preocupações que os acabrunham.⁶⁸

Se nas crônicas e depoimentos do escritor o assunto é abordado claramente, nas obras ficcionais de Graciliano Ramos os narradores que se pretendem escritores personificam tal postura, pelo menos a princípio, e esse é o caso de João Valério.

O protagonista de *Caetés* a todo instante fantasia uma outra existência livre das condições que o oprimem, passeando de devaneio em devaneio, e o gosto pela imaginação transparece em vários momentos da narrativa. João Valério chega a afirmar, por exemplo, quando pensa no mentiroso Nicolau Varejão, que lhe agradam “os desregramentos da imaginação”⁶⁹.

Dessa forma, a tentativa de escrita do romance histórico, começado justamente com a orfandade e a perda de uma situação aparentemente confortável, é abordada constantemente como refúgio de seu cotidiano.

Em uma passagem em que tenta descrever um banquete antropofágico dos índios, o “autor” se surpreende: “A arte é coisa admirável. Com a preocupação de arranjar o jantar dos índios, esqueci o meu jantar”⁷⁰. E sempre que se vê incomodado com algum acontecimento é ao livro a que recorre, como na seguinte passagem: “Como me sentisse inquieto, resolvi distrair-me aproveitando parte da noite para trabalhar no meu romance”⁷¹.

No entanto, as tentativas de João Valério são frustradas a todo instante e o tema da escrita do romance histórico torna-se na verdade o tema da dificuldade da escrita, frequente por sua vez nos outros romances de Graciliano Ramos. Mas é

⁶⁸ Ramos, Graciliano. O fator econômico no romance brasileiro. *Linhas tortas*, p. 253-259; p. 256.

⁶⁹ *Idem*. Atribulações de Papai Noel. *Linhas tortas*, p. 200-203; p. 202.

⁷⁰ *Idem*. *Caetés*, p. 101.

⁷¹ *Ibidem*, p. 49.

curioso o fato de que em *Caetés* a dificuldade da empresa se dá, a princípio, na contramão do que ocorre por exemplo em *S. Bernardo* e em *Angústia*.

Nos romances subsequentes, a dificuldade reside principalmente pelo fato de os narradores tratarem de assuntos íntimos em suas narrativas, pelo forçoso exercício de emersão da consciência e dos sentimentos recalcados, enquanto no primeiro romance, o empecilho se dá num primeiro momento pelo distanciamento do narrador do universo que pretende narrar.

João Valério aborda diretamente sua incapacidade de imaginação e seu desconhecimento da história, como é possível notar no fragmento abaixo:

Deitei-me vestido, às escuras, diligenciei afastar aquela obsessão. Inutilmente. Ergui-me, procurei pelo tato o comutador, sentei-me à banca, tirei da gaveta o romance começado. Li a última tira. Prosa chata, imensamente chata, com erros. Fazia semanas que não metia ali uma palavra. Quanta dificuldade! E eu supus concluir aquilo em seis meses. Que estupidez capacitar-me de que a construção de um livro era empreitada para mim! Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando Felícia me levou o dinheiro da herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros. Folha hoje, folha amanhã, largos intervalos de embrutecimento e preguiça - um capítulo desde aquele tempo.

Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Os meus caetés realmente não têm verossimilhança, porque deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente. Li, na escola primária, uns carapetões interessantes no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci quase tudo. Sorria-me entretanto, a esperança de poder transformar esse material arcaico numa brochura de cem a duzentas páginas, cheias de lorotas em bom estilo, editada no Ramalho.

Corrigi os erros, pus um enfeite a mais na barriga de um caboclo, cortei dois advérbios - e passei meia hora com a pena suspensa. Nada. Paciência. Quem esperou cinco anos pode esperar mais um dia. Atirei os papéis à gaveta.⁷²

Ou ainda:

Enquanto bebia, esforcei-me por me colocar na situação de um sujeito que vai escrever uma obra de valor. [...] Entrei no quarto, abri a janela que deita para a rua, tirei o manuscrito da gaveta. A dificuldade era apanhar os portugueses que tinham escapado ao naufrágio, amarrá-los, levá-los para a taba e preparar um banquete de carne humana. Trabalhei danadamente, e o resultado foi medíocre. Sou incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago.⁷³

⁷² RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 27/28.

⁷³ *Ibidem*, p. 99/100.

Percebe-se nos trechos em questão a crença inicial de João Valério de que poderia escrever o romance sem se valer de conhecimento histórico ou esforço algum, pretendendo alcançar um bom estilo apenas sob o vulto da lembrança dos escritores românticos de sua juventude, e de sua imaginação que preencheria as lacunas históricas.

Ao afirmar que se colocava na “situação de um sujeito que vai escrever uma obra de valor”, o narrador desmascara a encenação – tudo ali é superficial, é fingimento, é desejo de brilho.

É certo que João Valério poderia se valer do estudo e da pesquisa para dar consistência à sua obra, mas ele revela que não tem “paciência” para essas atividades maçantes e vai além, concordando com Adrião, ao afirmar que a instrução não é útil para alguém com uma atividade prática como a sua:

Talvez não fosse mal aprender um pouco de história para concluir o romance. Mas não posso aprender história sem estudar. E viver como o dr. Liberato e Nazaré, curvados sobre os livros, matutando, anotando, ganhando corcunda, é terrível. Não tenho paciência. Enfim ler como Nazaré lê, tudo e sempre, é um vício como qualquer outro. Que necessidade tem ele, simples tabelião em Palmeira dos Índios, de ser tão instruído? Quem dizia bem era Adrião: “Essas filosofias não servem para nada e prejudicam o trabalho”.⁷⁴

Ainda sobre isso, é significativa uma passagem em que o protagonista está reunido na casa de Adrião, ouvindo os convidados discutirem sobre Cassiano, um homem “aleijado” que faz esculturas. Alguns atacam Cassiano por ser um ignorante que não sabe ler e nunca aprendeu seu ofício de maneira sistemática. O padre Atanásio defende o escultor, afirmando que alguns já “nascem sabendo”. A associação da discussão presenciada por Valério a seu romance é imediata e indica

⁷⁴ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p.159.

sua própria ignorância em relação à criação literária e à história e o coloca ainda em uma situação inferior à do escultor, por não possuir também o talento nato.

Além disso, no romance é nítida sua ignorância em relação a vários pontos que deveriam ser de seu conhecimento como homem das letras e da história, como a dificuldade frequente com o vocabulário e o desconhecimento de figuras conhecidas nesse universo.⁷⁵

Mas, se a princípio é o distanciamento do tema sobre o qual pretende escrever que dificulta a escrita, com o passar do tempo, é justamente o contrário que constitui um entrave. Se o exercício literário antes proporciona um escape da realidade, essa mesma realidade invade progressivamente o romance histórico, seja pelo desconhecimento que o faz recorrer a cenas cotidianas, gerando um efeito humorístico – como quando recorre a d. Maria José e à receita de buchada para criar o banquete antropofágico – seja pela apreensão com os acontecimentos que o faz transpor para a narrativa dos índios seus desejos – como quando empresta características de Adrião ao pajé ou descreve o cemitério indígena.

Além disso, o fato de as pessoas ao redor e o próprio protagonista trazerem em si a dicotomia entre o civilizado e o selvagem poderia fazer com que a narrativa do presente se embaralhasse à do passado, num espelhamento entre os caetés de outrora e os “caetés” atuais, apesar de que a consciência de tal fato para o narrador-protagonista só se concretize mais tarde.

João Valério chega a considerar que o ideal seria escrever sobre o presente e as pessoas em volta, mas também não possui talento para alinhavar uma narrativa que abarcasse tal assunto. Ele afirma:

⁷⁵ Numa passagem emblemática, João Valério defende Augusto Comte, acusado pelo padre, afirmando tratar-se de um excelente poeta.

Caciques. Que entendia eu de caciques? Melhor seria compor uma novela em que arrumasse padre Atanásio, o dr. Liberato, Nicolau Varejão, o Pinheiro, d. Engrácia. Mas como achar enredo, dispor as personagens, dar-lhes vida? Decididamente não tinha habilidade para a empresa: por mais que me esforçasse, só conseguiria garatujar uma narrativa embaciada e amorfa.

De repente imaginei o morubixaba pregando dois beijos na filha do pajé. Mas, refletindo, compreendi que era tolice. Um selvagem, no meu caso, não teria beijado Luísa: tê-la-ia provavelmente jogado para cima do piano, com dentadas e coices, se ela se fizesse arisca. Infelizmente não sou selvagem. E ali estava, mudando a roupa com desânimo, civilizado, triste, de cuecas.⁷⁶

Percebe-se a partir do trecho acima que João Valério levanta uma discussão acerca da literatura e do realismo: como criar disfarces, garantindo verossimilhança às cenas imaginadas? Como o faz de maneira intuitiva, sem se valer de conhecimentos ou de empenho, a questão não ultrapassa uma leve percepção do que está em jogo no exercício literário.

Diante de tudo isso, ao final, João Valério desiste do romance, como já havia também desistido de escrever na “Semana”⁷⁷. A fuga e a identificação com os selvagens por ora são impedidas pela realidade que o convoca de volta, fazendo com que lhe reste a consciência de que as barreiras da realidade são mais fortes que seu potencial para o devaneio. Momentos antes, ele havia afirmado:

E imaginei com desalento que havia em mim alguma coisa daquela paisagem: uma extensa planície que montanhas circulam. Voam-me desejos por toda a parte, e caem, voam outros, tornam a cair, sem força para transpor não sei que barreiras. Ânias que me devoram facilmente se exaurem em caminhadas curtas por esta campina rasa que é a minha vida.⁷⁸

Em relação ao tema do romance histórico em *Caetés*, cabe aqui uma breve digressão sobre o gênero. Lukács, em *O romance histórico*, aponta as características de seu desenvolvimento desde o início do século XIX até o humanismo antifascista

⁷⁶ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 27/28.

⁷⁷ Quanto a isso, é interessante a menção ao fato de que o dr. Castro havia publicado um poema na folha do padre Atanásio, reforçando ainda mais a postura inferiorizada de João Valério diante dos rivais também no que diz respeito aos anseios literários, tal qual ocorre em *Angústia* com Luís da Silva e Julião Tavares.

⁷⁸ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 127.

contemporâneo ao livro (escrito entre 1936 e 1937). O teórico húngaro aborda as obras dos principais escritores dessa época e salienta, mesmo diante de importantes inovações posteriores, a superioridade do romance histórico de Walter Scott que seria a continuação do grande romance social realista do século XVIII.

Segundo ele, as principais contribuições de Scott seriam o amplo retrato dos costumes e dos acontecimentos, o papel do diálogo na narrativa histórica, a inserção do herói “mediano” que possibilita uma visão dialética dos conflitos narrados – a interação entre as altas esferas e as baixas esferas sociais –, o consequente posicionamento secundário das personagens históricas representativas e, principalmente, a tendência de suas obras ao caráter popular.

Com tudo isso, Scott escapa do perigo de representar a história por meio da totalidade e se aproxima do que seria a explanação histórica ideal no gênero de acordo com Lukács:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E é uma lei da figuração ficcional – lei que em um primeiro momento parece paradoxal, mas depois se mostra bastante óbvia – que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial.⁷⁹

Dessa forma, a tarefa do romance histórico, segundo o teórico, seria a de apontar os caminhos para os quais a sociedade segue, demonstrando o conflito histórico como partícipe de um desenvolvimento amplo, ao contrário do drama em que o conflito na forma extrema serve melhor a seu modo de representação. Para isso, o conhecimento do passado é obviamente necessário, bem como o conhecimento do

⁷⁹ LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*, p. 60.

presente, já que o romance histórico nasce do romance social e retorna a ele. Lukács afirma:

Quanto mais profundo e historicamente autêntico for o conhecimento de um escritor sobre uma época, mais ele terá liberdade de movimento no conteúdo e menos se sentirá amarrado aos fatos históricos singulares.⁸⁰

Do romance histórico posterior ao de Scott, Lukács expõe os traços negativos, mostrando que apesar de alguns avanços isolados, houve um certo retrocesso na forma de encarar a historicidade.

Interessa-nos aqui essas falhas, em especial as do romantismo e do período da decadência burguesa. Apesar da diferença de visão dos períodos, eles mantêm alguns pontos em comum, como a tendência à roupagem e à decoração, o exotismo, a presença de grandes personalidades históricas como protagonistas, a “modernização” decorativa da história, a fuga do presente, a “pseudomonumentalidade” como fim em si mesmo já que a figuração do tema central que deveria ser o desenvolvimento social do homem não se realiza, e o apego a cenas brutais.

Obviamente, seria extremamente forçado transpor as particularidades da história europeia para o Brasil retratado em *Caetés*, e ainda mais comparar os grandes escritores do romance histórico com uma figura como João Valério, mas é curioso que todos os recursos e ideias do protagonista do primeiro romance de Graciliano Ramos em relação ao gênero por ele escolhido na sua empreitada literária se relacionem com os pontos negativos apontados por Lukács.

Como vimos, a escolha do romance histórico por parte de João Valério seria ideal por pressupor, além do talento de escrita, um conhecimento, a seu ver, mais elevado do que a literatura ficcional que é vista inclusive como atividade predominantemente circunscrita ao universo feminino. Somado a isso, a escolha de

⁸⁰ LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*, p. 207.

um vocabulário rebuscado com recorrências ao tupi e a preocupação com os ornamentos lhe garantiriam o prestígio intelectual almejado e ainda proporcionaria a princípio uma fuga do presente que o contraria.

João Valério confiou na ideia de que a escolha de uma cena forte e brutal da história – o naufrágio e o canibalismo – seria suficiente para criar um grande efeito literário, mas obviamente, por seu desconhecimento do passado, tanto em relação ao fato que pretendia narrar quanto em relação aos costumes indígenas pregressos, impede não só uma descrição esteticamente bem realizada, como também impede que o romance histórico alcance seu objetivo maior de apontar os caminhos do desenvolvimento social de seu meio.

O apego exclusivo ao ornamento e à história como mero pano de fundo fica nítido por ter escolhido uma cena de exceção, já que os caetés foram praticamente massacrados depois do episódio antropofágico.

João Valério recorre ainda às características de personagens do presente para caracterizar os índios do passado, efetivando no seu texto a perigosa “modernização”⁸¹ da história.

Além disso, o desconhecimento do presente por parte do protagonista reforça a superficialidade de sua narrativa. João Valério constantemente se mostra alienado em relação às questões que envolvem o meio burguês com o qual convive. Como vimos, ele é um ressentido para quem o ideal seria ocupar o lugar dos que o oprimem. Ele não intenta propriamente uma luta por igualdade e justiça social.

Dessa forma, os traços e as ideias relativas ao romance histórico na concepção de João Valério só se relacionam aos pontos falhos apontados por Lukács no

⁸¹ Lukács cita o conceito de “anacronismo necessário” no romance histórico, de Hegel, para afirmar a necessidade de uma transformação na figuração e expressão do passado histórico para melhor apreensão no presente, mas sem que a “substância interna” do que é representado se altere. Diferente disso é a “modernização” da história, quando visões, ideologias, crenças do presente são transpostas ao passado, contrariando o pensamento da época. Cf. LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*, p. 82/83.

desenrolar do gênero durante o século XIX, o que é sublinhado pela falta de talento literário que o afasta irremediavelmente dos escritores românticos e naturalistas. O exercício literário do protagonista não passa de uma falhada intenção decorativa, de uma anedota episódica que nem como tal se realiza.

Convém mencionar ainda que Graciliano Ramos não parecia demonstrar grande simpatia ao gênero do romance histórico. Embora não tenha tratado diretamente do assunto, o escritor alagoano ressaltava com sua ironia as características negativas da tendência decorativa do século XIX. Em uma breve passagem de um texto publicado em 1935, no *Diário de Pernambuco*, ele afirma:

[...] Os patriotas do século passado, em vez de estudar os índios, estudaram tupi nos livros e leram Walter Scott. [...]

Os ficcionistas indígenas engancharam-se regularmente na pintura dos caracteres. Não mostraram os personagens por dentro: apresentaram o exterior deles, os olhos, os cabelos, os sapatos, o número de botões. Insistiram em pormenores desnecessários, e as figuras ficaram paradas. [...]

Felizmente, vamo-nos afastando dessa absurda contrafação de literaturas estranhas. Os romancistas atuais compreenderam que para execução de obra razoável não bastam retalhos de coisas velhas e novas importadas da França, da Inglaterra e da Rússia. [...] ⁸²

A menção ao hábito da superficialidade descritiva e do apego ao ornamento apontam de certa forma uma crítica ao que vinha sendo elaborado na literatura europeia e copiado em solo brasileiro, e a referência a Walter Scott, representante do romance histórico – ignorando os avanços que o escritor do Reino Unido proporcionou quanto à visão histórica nos romances – pode estender também o desagrado de Graciliano Ramos em relação ao gênero escolhido por seu protagonista em *Caetés*.

2.4 O romance familiar

⁸² RAMOS, Graciliano. O romance do nordeste. In: SALLA, Thiago Mio (Org.). *Garranchos*, p. 138-141; p. 138/139.

Muitos críticos da obra de Graciliano Ramos discutiram o tema da criação literária em *Caetés* como escape da realidade, relacionando-o a tópicos da psicologia freudiana, como o “Complexo de Édipo” e “O romance familiar dos neuróticos”.⁸³

Marthe Robert, em *Romance das origens, origens do romance*, explica o “romance familiar” como uma “fábula biográfica” necessária à criança no momento de sua primeira decepção com a realidade. Por muito tempo, a criança vê seus pais como protetores onipotentes que sem cessar lhe concedem amor e cuidados. No entanto, a criança cresce e a idealização em relação aos pais desaparece ao perceber que os cuidados para com ela parecem reduzidos, sentindo-se vítima de uma “traição”.

Contribui para isso o fato de que ela percebe ainda que os pais não são os únicos existentes, e, então, encontra refúgio “num mundo mais dócil a seus desígnios, em outras palavras, escolhendo sonhar”⁸⁴. Assim, a criança fabula que seus pais não são os verdadeiros, que ela descende de outros, tornando-se a “Criança perdida” ou “Adotada”.

Num segundo momento, a criança passa a conhecer a sexualidade e, com ela, a noção de diferença. O pai e a mãe não desempenham o mesmo papel e como a incerteza da genealogia recai sempre sobre a paternidade, escolhe “respeitar” a mãe e imaginar-se nascida de outro pai, distante, promovido por ela. A criança torna-se a figura do “Bastardo” que ascende através das “mulheres”. Ainda sobre ele, Robert afirma:

O Bastardo nunca terminou de matar seu pai para substituí-lo, copiá-lo ou ir mais longe que ele, decidindo “tomar seu caminho”. Criminoso em si, não por acidente, mas totalmente, inclusive em virtude de sua inspiração, ele arrasta o romance em sua esteira no ciclo da transgressão em que gira infinitamente em

⁸³ Cf. LAFETÁ, João Luiz. Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*. In: *Teresa*: revista de literatura brasileira, p. 86-123; Cf. PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos*: relações entre ficção e realidade.

⁸⁴ ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*, p. 36.

torno de sua consciência pesada e de sua revolta, escandalizado pelas limitações de seu ser, culpado, envergonhado, assombrado pela expiação e o castigo.⁸⁵

Portanto, Robert defende que há dois tipos de “romance familiar”: o “Bastardo” realista que “apoia o mundo enquanto o ataca de frente” e a “Criança perdida” que “sem conhecimentos nem meios de ação, esquivava-se do combate pela fuga ou a irascibilidade.”⁸⁶

Em *Caetés*, a proximidade com o “romance familiar” é grande. As figuras de Adrião e Luísa substituem claramente o lugar do pai e da mãe de João Valério, confirmando-se no romance o “complexo de Édipo”: o protagonista seduz Luísa e através do adultério “elimina” Adrião, tomando inclusive seu lugar na sociedade da empresa.

A figura da “Criança perdida” aparece na obra através do romance que o protagonista pretende escrever. A história dos caetés permite momentaneamente que ele supra seu desamparo, lembrando-se inclusive, mais uma vez, que Valério começa a escrevê-la quando fica órfão.

Lafetá, em um texto publicado postumamente sobre *Caetés*, chama a atenção ao fato de que o romance histórico, situado justamente nas origens, atua no romance de Graciliano Ramos como uma paródia do mito romântico e que essa “ilusão compensatória” de João Valério, na retomada de um “universo arcaico, infantil”, se insere claramente nas características da “Criança perdida” ou do “Enjeitado”.⁸⁷

Assim, as fantasias de João Valério são projetadas no romance através da imagem dos selvagens a quem ele deseja a princípio identificar-se para justificar seu comportamento que desconsidera as convenções sociais e ameaça o seu meio ao unir-se àquela que o tem como filho.

⁸⁵ ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*, p. 46.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 57.

⁸⁷ LAFETÁ, João Luiz. Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*. In: *Teresa*, p. 86-123; p. 114/115.

Mas tal identificação não se efetiva de início e a dificuldade da escrita acaba por representar uma barreira imposta pela realidade a seu devaneio de onipotência. “O Bastardo” realista oscila na história e não permite que a linhagem da “Criança perdida” prevaleça ao final.

O penúltimo capítulo de *Caetés* mostra as “conquistas” de João Valério, e juntamente com elas o abandono de seu romance que não tem mais razão de ser escrito. O protagonista se aferra à ideia de que ascendeu socialmente pelo novo cargo que ocupa. No entanto, percebemos que sua condição não se alterou muito – trabalha mais do que antes, continua morando na pensão, a razão social da empresa que tem agora Luísa como comanditária não foi alterada.

Talvez por isso, o desejo esporádico de continuar a obra ainda exista, como se houvesse então no apego à fantasia um último movimento de esperança, de tentativa de se iludir e de se convencer de uma outra realidade, inclusive de uma outra realidade em que consiga não mais se responsabilizar pela morte de Adrião. No último parágrafo do penúltimo capítulo, João Valério afirma:

A lembrança da morte de Adrião pouco a pouco se desvaneceu no meu espírito. Afinal não me devo afligir por uma coisa que não pude evitar. A minha culpa realmente não é grande, pois estão vivos numerosos homens que certas infidelidades molesta. E sou incapaz de sofrer por muito tempo. O dr. Liberato falou em nevrose, e eu não tenho razão para pretender saber mais que o dr. Liberato. *Repito isto a mim mesmo para justificar-me.*⁸⁸

Se tal identificação e desejo da fantasia retornam, percebemos que aparecem como movimentos frustrados. João Valério tenta apegar-se ao mito construído através de seu romance, mas o reconhecimento de sua condição real não pode mais ser recalcado. Ele sabe no íntimo que a realidade vence, como observamos na frase que

⁸⁸ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 200. Grifo nosso.

finaliza o capítulo. Ao afirmar que repete o mesmo pensamento para “justificar-se”, o protagonista revela a consciência de que já não é mais possível se enganar.

Dessa forma, a frase final do capítulo 30 torna-se uma espécie de dobra para o capítulo final, em que o tom de derrota não pode mais ser escamoteado. A frustração e o reconhecimento do fracasso de seus intentos, sejam amorosos, sociais, econômicos ou literários, não podem mais ser afastados.

Curiosamente, no capítulo final, João Valério afirma-se um caeté, mas se tal identificação era até então buscada pelo protagonista como uma justificativa positiva de suas ações ou como possibilidade de fuga pela imaginação, ela passa agora a ser revestida de um tom de negatividade. As características dos selvagens apontadas por ele nesse momento final aparecem despidas de qualquer idealização, escancarando os atributos negativos de sua personalidade.

3 João Valério e a figuração do escritor e intelectual: retrato às avessas

Caetés, apesar de todas as críticas negativas, por parte inclusive do próprio Graciliano Ramos, estreia não apenas o nome do escritor alagoano no panorama da literatura brasileira, mas procedimentos e temáticas que serão abordados ostensivamente em seus livros posteriores, como a utilização da primeira pessoa e da consequente transposição da intimidade do protagonista no relato, a utilização da linguagem depurada e irônica, o retrato crítico da sociedade pequeno-burguesa, bem como as temáticas da ambição, do recalque, do fracasso amoroso e social, e, o que aqui nos interessa mais, a figuração do escritor e do intelectual e as variadas discussões acerca da atividade de escrita.

De maneira variada, essa tópica na obra de Graciliano Ramos aparece nas crônicas, nos contos, nas cartas, nos romances e obviamente nas obras de cunho

autobiográfico. Mesmo em textos que permanecem à sombra, como é o caso de *Brandão entre o mar e o amor*⁸⁹, a obsessão de Graciliano pela atividade de escrita é nítida, e arriscamos dizer que no conjunto de sua obra o escritor estabelece uma espécie de poética que já pode ser vislumbrada no romance de estreia.

Através de João Valério, protagonista, narrador e aspirante a escritor, observa-se o intelectual e o homem de letras retratado como alguém vaidoso, fútil, superficial, apegado à atividade de escrita como meio pragmático para a ascensão social, numa busca leviana por essa “espécie de glória” advinda exclusivamente da aparência.

A própria literatura é tratada no romance quase como um entretenimento feminino e inútil para homens sérios cujas atividades se ligam aos negócios ou às práticas burocráticas, tornando-se um adorno dispensável, embora último recurso de prestígio para pobres diabos como João Valério.

Um pouco disso aparece em outras obras, como vimos em relação às crônicas, e em especial em *S. Bernardo e Angústia* que também trazem narrador-protagonistas que escrevem. Tanto Paulo Honório quanto Luís da Silva, apesar da enorme diferença entre eles, pretendiam de início escrever um livro que lhes garantisse prestígio social.

No entanto, nesses romances posteriores, a situação é revertida no contato dos protagonistas com o exercício de escrita. A intenção superficial é praticamente forçada a converter-se em confissões íntimas, numa espécie de autoanálise imposta à medida que a consciência é despertada pela lembrança e trabalhada no papel.

É certo que João Valério termina seu relato com a consciência desperta, ciente da inutilidade de seus intentos e do fracasso inevitável, e é possível afirmar também que, de certa forma, foi ao tentar escrever a história dos caetés que a reflexão sobre os

⁸⁹ O romance em questão foi escrito por Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Aníbal Machado e publicado em 1942, após uma primeira versão do ano anterior que saiu em um folhetim semanal da revista *Diretrizes*. Graciliano Ramos foi responsável pela terceira parte do romance e criou uma atmosfera de delírio do personagem Mário, personagem que escreve um diário cujas páginas são transpostas no capítulo.

acontecimentos e atitudes de sua vida tomaram maior vulto. A diferença é que nos romances posteriores, os protagonistas, no plano ficcional, seriam os escritores das obras que lemos, ou seja, eles efetivamente concluíram seus “livros”, e, distantes do plano inicial, justamente por isso, o fizeram de uma maneira mais consequente e responsável, enquanto em *Caetés*, a atividade literária do protagonista é abandonada.

Não há no primeiro romance a transposição do relato sobre os índios, como não há marcas textuais que indiquem que aquilo que lemos teria sido “escrito” por João Valério, não se tratando portanto de um “livro” confessional do protagonista.

O fato de não haver em *Caetés* o encaixe do romance histórico ou evidências de que o relato é obra escrita por João Valério suscitam uma discussão da qual não podemos nos furtar. A linguagem utilizada em *Caetés* é nitidamente a linguagem de Graciliano Ramos e não é condizente com a falta de estofado de João Valério, havendo aí, portanto, uma mediação evidente do escritor, diferentemente do que ocorre em *S. Bernardo e Angústia* nos quais as vozes de Paulo Honório e de Luís da Silva adquirem um relevo que faz com que Graciliano Ramos seja, dentro do possível, obliterado no texto.

Assim, embora tenhamos dito que o relato da realidade mesquinha da pequena-burguesia do interior nordestino seja realizado “de dentro” dela, por parte de um narrador e protagonista inserido nesse contexto, na verdade, o corte produzido pela presença marcante do próprio Graciliano Ramos no texto faz com que percebamos mais nitidamente um distanciamento de tal esfera. Ou seja, podemos perceber a consciência do escritor Graciliano Ramos e seus manejos de uma forma mais evidente do que em *S. Bernardo e Angústia*, o que constitui no caso um defeito no ajuste de foco.

O fato de a narrativa não ser obra do punho de João Valério – o que portanto é uma diferença essencial entre o primeiro romance e os dois subsequentes – poderia até certo ponto justificar o distanciamento entre a linguagem e o protagonista, mas se o protagonista é também o narrador do relato não é possível nos esquivarmos de notar um problema técnico que talvez tenha inclusive reforçado as críticas negativas ao livro por parte do próprio Graciliano Ramos.

De qualquer maneira, o retrato do escritor e do intelectual, através da figura de João Valério, é um retrato às avessas daquilo em que acreditava Graciliano Ramos, do que era seu projeto. Apesar de toda a carga irônica e do deboche com os quais tratava do assunto, bem como da dimensão crítica que não era estranha ao escritor, sabe-se que ele defendia veementemente a atividade de escrita, por exemplo, nas variadas vezes em que lutou pela profissionalização do escritor, inclusive como presidente da ABDE. E para além disso, sabe-se de suas afirmativas de que a atividade literária seria quase uma “doença” à qual não se poderia furtar, bem como da ligação íntima que enxergava entre a criação ficcional e a experiência, mesmo tendo trabalhado com personagens com características opostas às suas, como é o caso de Paulo Honório.

Diversos são os depoimentos acerca da necessidade de escrever a partir da realidade – a crônica “O fator econômico no romance brasileiro” é exemplo valoroso – e mesmo em sua correspondência íntima, o assunto foi discutido, como na carta em que aconselha sua irmã nas primeiras investidas literárias:

Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. [...] Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é.⁹⁰

⁹⁰ RAMOS, Graciliano. Carta 112 a Marili Ramos. *Cartas*, p. 212-213; p. 213.

Assim, *S. Bernardo* e *Angústia*, por apresentarem protagonistas que enfrentaram o exercício de escrita arriscando-se na exposição íntima, estariam mais próximos da visão de literatura e do escritor que de fato tinha Graciliano Ramos, mas *Caetés*, por um viés diferente, pela negação, pelo recurso paródico, não só encontra seu lugar nesse universo da discussão sobre a própria literatura, como o inaugura na obra do escritor alagoano.

As discussões acerca da linguagem bacharelesca, as veleidades artísticas do protagonista, a dificuldade do exercício de escrita tratada muitas vezes com tonalidade humorística, revelam, de forma enviesada, a poética de Graciliano Ramos: sua defesa da linguagem simples, direta, distante dos padrões retóricos, pomposos e bacharelescos; a crença de que a literatura só pode se efetuar no contato com a própria experiência, e de que, a partir desse contato, a consciência de si e do mundo é amadurecida; a ideia de que o apego à vaidade e à glória só revelam a futilidade do sujeito vazio numa sociedade de aparências para a qual a literatura só poderia se tornar inútil.

Capítulo II: S. Bernardo
Paulo Honório – o escritor insuspeitado

Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. Outras vezes não me ajeito com esta ocupação nova.

Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como a chuva da serra, e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto.

Graciliano Ramos

1 Apresentação

S. Bernardo, segundo romance de Graciliano Ramos, publicado apenas um ano depois da publicação de *Caetés*, em 1934, chama a atenção da crítica pela solidez no entrelaçamento do enredo, da personagem e da estrutura da obra. Por muitos considerado uma obra prima, obra de maturidade, o livro torna-se a marca do estilo pelo qual será reconhecido o escritor alagoano.

Lafetá, sobre os dois primeiros romances de Graciliano Ramos, afirma que “o primeiro livro está para o segundo assim como o tateio está para o gesto incisivo.”⁹¹ De fato, se *Caetés* era constantemente aproximado ao naturalismo, apesar das características modernas que ali já se apresentavam, *S. Bernardo* é visto, quanto a isso, como ponto antitético, por seu estilo direto, com pouca presença de diálogos e descrições; livro “reduzido ao essencial”⁹², em que a ação se desenrola rapidamente sob a pena brusca do narrador-protagonista ao qual tudo parece se subordinar, como também afirma Antonio Candido:

À primeira vista, poder-se-ia pensar em prolongamento da fórmula narrativa naturalista, usada em *Caetés*. Mas logo percebemos que falta, nele, o que no outro livro é básico: a autonomia do mundo exterior, a realidade dos demais figurantes, amorosamente composta. Num nítido antinaturalismo, a técnica é determinada pela redução de tudo, seres e coisas, ao protagonista.⁹³

O romance, composto por 34 capítulos, tem como protagonista Paulo Honório, fazendeiro, cinquenta anos, que narra sua história de vida desde a infância até o momento presente. Órfão, Paulo Honório foi criado por um cego que lhe “puxava as orelhas” e pela velha Margarida que vendia doces. Até os dezoito anos foi “trabalhador alugado”, manejando enxada. Depois de esfaquear João Fagundes que se

⁹¹ LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance. *A dimensão da noite*, p. 284-295; p. 286.

⁹² CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos, p. 109.

⁹³ *Idem*, p. 109.

envolveu com Germana – a primeira conquista do protagonista – foi preso e ali permaneceu durante três anos, nove meses e quinze dias, onde aprendeu a ler e a escrever através da bíblia do sapateiro Joaquim. Depois de livre, empenhou-se em ganhar dinheiro, negociando pelo sertão e estabelecendo-se posteriormente em Viçosa, município de Alagoas, onde reside no presente da enunciação.

O protagonista resume esses fatos em apenas um capítulo e depois se dedica a contar a história da conquista da fazenda São Bernardo, onde trabalhou no eito. Paulo Honório, tendo traçado um plano para enganar Padilha, filho de seu antigo patrão, acaba conseguindo a hipoteca da fazenda, a adquire por baixo custo e reergue a propriedade arrasada pela displicência do herdeiro boêmio, após dois anos de dificuldade.

A maneira como o protagonista age para alcançar o que deseja é revelada, a princípio, sem arrependimentos de nenhuma ordem. Violências “miúdas” e “mais sérias” são cometidas desde o início de sua jornada, como a conquista da fazenda, a emboscada a dr. Sampaio que lhe devia dinheiro ou o assassinato de Mendonça, vizinho que avançava nos limites da propriedade. Acerca de suas atitudes, Paulo Honório afirma:

Ninguém imaginará que, topando os obstáculos mencionados, eu haja procedido invariavelmente com segurança e percorrido, sem me deter, caminhos certos. Não senhor, não procedi nem percorri. Tive abatimentos, desejo de recuar; contornei dificuldades: muitas curvas. Acham que andei mal? A verdade é que nunca soube quais foram meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que me deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir S. Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.⁹⁴

Tendo vivido na pobreza desde a infância até a vida adulta, Paulo Honório ascende posteriormente à categoria de proprietário, de certa forma à de membro de

⁹⁴ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 48.

uma oligarquia rural prestes a entrar em crise (a narração se passa no período da Revolução de 30) e mantém relações baseadas principalmente em interesses com os personagens a sua volta.

Frequentam sua casa o padre Silvestre, o advogado Nogueira, o jornalista Gondim, e todos de certa forma auxiliam na manutenção do poder do protagonista. Além deles, encontram-se na fazenda alguns trabalhadores que, com exceção de seu Ribeiro, são tratados pelo proprietário de maneira autoritária, como Casimiro Lopes (fiel como um “cão”), Marciano, Mestre Caetano e mesmo Padilha que acaba sendo contratado como professor da escola construída para adquirir favores do governador.

O ponto central da narrativa que faz convergir todos os elementos para si, e dessa forma acaba por organizar a estrutura do relato, é o casamento de Paulo Honório com Madalena e seus desdobramentos. A princípio, desejoso de “preparar um herdeiro” para São Bernardo, Paulo Honório decide se casar e acaba o fazendo com a professora que contraria as características de esposa imaginadas por ele inicialmente.

Com personalidades e ideologias opostas, os dois permanecem casados durante três anos marcados por indisposições e pelo ciúme do protagonista que leva Madalena ao suicídio. Depois de sua morte, praticamente todos partem da fazenda que se encontra em situação decadente como consequência do contexto político e da paralisia de Paulo Honório diante dos dramas vividos.

Dois anos depois, Paulo Honório resolve escrever um livro, contando com a colaboração dos amigos, mas o plano é desfeito sobretudo por divergências entre ele e Azevedo Gondim (responsável pela “composição literária”). Quatro meses depois, Paulo Honório escreve sozinho o texto que lemos.

O ritmo vertiginoso da narrativa provocado pela condensação dos fatos passados e da subordinação de todos e tudo ao protagonista é sentido na maior parte da narrativa e, juntamente com o vocabulário utilizado por Paulo Honório, revela quase de imediato a personalidade do narrador-protagonista.

Na verdade, como sublinha Lafetá⁹⁵ em estudo conhecido, haveria no romance um caráter de oscilação entre a objetividade e a subjetividade no estilo narrativo. Por um lado, o ritmo enérgico, a marcação obsessiva do tempo e o predomínio de motivos justapostos e de “sumários narrativos”⁹⁶ relacionam-se diretamente ao caráter esmagador de Paulo Honório que se delineia desde o primeiro capítulo. Por outro lado, o tom subjetivo do relato que alcançará seu auge nos capítulos em que o narrador aborda o presente da enunciação – Lafetá chega a falar em “lirismo”⁹⁷ narrativo – irrompe no romance com o surgimento de Madalena na história. A partir daí, o estilo se distende, se descontraí, as “cenas” passam a ser mais frequentes que os “sumários” e ocorre uma modificação significativa na sintaxe, em que a justaposição dá lugar à subordinação dos elementos ao motivo Madalena. Além disso, observa-se na linguagem, a utilização com maior intensidade, embora ainda tímida, de diminutivos que revelariam a presença de uma afetividade por parte do narrador.

No entanto, apesar da oscilação entre tais esferas, a objetividade e a linguagem reificada associada a números, cifras, termos referentes a negociatas, a lucro são enfáticas no romance e demonstram a maneira como sua fatura mantém coerência com o universo nele abordado.

A visão reificada de Paulo Honório, que a tudo e a todos quantifica, sempre foi um dos pontos essenciais para a análise da obra e possibilitou ensaios que até hoje

⁹⁵ LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. *A dimensão da noite*, p. 72-102.

⁹⁶ Lafetá utiliza a expressão “sumário” que se opõe à “cena”, na acepção de Norman Friedman em “Points of view in fiction. The development of a critical concept”. In: STEVICK, Philip (Ed.) *The theory of the novel*, p. 108-137.

⁹⁷ LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. *A dimensão da noite*, p. 72-102; p. 99.

são importantes para a apreensão do estilo do livro; ensaios pelos quais se consagraram as expressões que muitas vezes resumem a crítica social ali presente, como “sentimento de propriedade”⁹⁸, de Antonio Candido, e “nascimento do burguês”⁹⁹, de Carlos Nelson Coutinho.

Paulo Honório, ao contrário de João Valério e Luís da Silva que representam bem a figura do “pobre diabo” na literatura de Graciliano Ramos, abandonou o passado de miséria e se colocou do outro lado dessa equação social ao se tornar proprietário de terras. Assim, embora sem linhagem, Paulo Honório passa a ser o retrato do coronel nos moldes da oligarquia na época em que esta estava para perder aparentemente seus poderes com a revolução de 30 e o consequente fim da República Velha.

Paulo Honório sabe atuar como o proprietário capitalista que transige com as instituições da Igreja, do Estado, da Justiça, da Imprensa, tirando o proveito que ainda pode nesse jogo de interesses, ao contrário de seu Ribeiro – espécie de duplo do protagonista – que foi soterrado pela modernidade ao permanecer atado aos moldes patriarcais do coronelismo antecessor.

S. Bernardo foi alvo de muitas críticas justamente por ter como protagonista e narrador a figura de um proprietário, emblema do capitalismo no Brasil, enquanto a literatura panfletária de grande parte dos escritores da década de 30 se alastrava.

A década de 30, como se sabe, constitui um marco de mudanças na literatura do modernismo brasileiro. A partir da Revolução de outubro de 1930, coincidente com a crise econômica mundial e as transformações no mundo ocidental desde o fim da Primeira Guerra Mundial, ocorre uma maior consciência acerca da estrutura social brasileira e suas contradições e conseqüentemente um maior engajamento por parte do

⁹⁸ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 32.

⁹⁹ COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*, p. 73-122; p. 87.

intelectual e do artista, pressupondo uma “desaristocratização”¹⁰⁰ no modo de ver a cultura.

Essa ênfase no “projeto ideológico”, para usar a expressão de Lafetá¹⁰¹, que envolve uma visão pessimista da realidade brasileira já que a modernização não é mais vista como capaz de possibilitar uma transformação positiva diante de uma estrutura social intocada, diferentemente do “espírito utópico”¹⁰² da geração dos anos 20, acarreta uma necessidade de posicionamento ideológico e uma consequente polarização entre escritores de direita e de esquerda no Brasil que só parece se amainar no final da década.¹⁰³

No auge dessa polarização¹⁰⁴, entre 1933 a 1936, surge o romance proletário que inundou as editoras brasileiras, em grande parte marcado pelo radicalismo ideológico que exigia frequentemente a figura do proletário como o herói positivo da obra e mesmo uma linguagem que beirava a caricatura, pressupondo uma maior aproximação com as massas. Dessa maneira, muitas vezes o acabamento estético era colocado em segundo plano.

Vista como a forma mais eficaz da literatura participar de um processo de justiça social, a arte proletária que priorizava a aproximação entre o intelectual e o povo, foi tentada por autores como Jorge Amado que não escapou de seu caráter de reportagem – em *Cacau*, por exemplo, logo na nota de abertura, o “retrato honesto” da realidade é colocado como dissonante e superior em relação ao caráter literário.

¹⁰⁰ A expressão é de CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*, p. 195.

¹⁰¹ LAFETÁ, João Luís. *1930: A crítica e o modernismo*.

¹⁰² A expressão é de BUENO, Luís. *Op. cit.*

¹⁰³ Cf. BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*.

¹⁰⁴ Essa polarização que inclui a divisão um tanto problemática entre romances ditos intimistas e outros sociais ou regionalistas provocou vários debates. Sobre isso, é interessante a discussão de Luís Bueno sobre o “embaralhamento” de tais esferas no romance do período (Divisão e unidade no romance de 30. In: WERKEMA, Andréa Sirihal *et al* (Org.). *Literatura brasileira: 1930*, p. 16-37).

Nesse meio, *S. Bernardo* se destacava para alguns críticos como uma obra falhada. Aderbal Jurema, por exemplo, no mesmo ano da publicação do livro, escreveu:

Falta no romance o drama do trabalhador no eito. A tragédia íntima entre Paulo Honório e a mulher, as ciúmadadas ridículas e o temperamento abrutalhado do marido absorveram completamente os homens do eito, a vida no campo, a exploração feudal do fazendeiro, tudo enfim que se relacionasse com a luta econômica, com a miséria humana, com o desconforto dos pobres diabos que levavam braço no pé do ouvido quando a revolta aparecia nos lábios.¹⁰⁵

No entanto, o mesmo fato que o diferenciava do engajamento corrente na literatura brasileira de 30 e que era visto como um grande defeito do livro é também sua virtude, considerado ainda por boa parte da crítica como o motivo da grandeza de *S. Bernardo*.

Costa Lima assim defende a obra, por ter no centro um protagonista que contraria completamente os ideais do próprio escritor Graciliano Ramos sem que haja julgamentos pessoais expostos na narrativa.¹⁰⁶

Lafetá segue no mesmo sentido ao afirmar que a ironia presente no livro é o que o diferencia dos romances do nordeste. O crítico aponta em *S. Bernardo*, utilizando-se de categorias extraídas de Frye¹⁰⁷, uma mescla do modo “imitativo baixo” – pela presença do cotidiano, da individualidade trabalhada a partir das relações sociais, bem como da observação meticulosa da estrutura social – e da “ironia” na narração do malogro ao final do livro – o que confere o aspecto introspectivo e conseqüentemente o caráter de confissão (no sentido do “interesse para a compreensão *intelectual* da pessoa humana”¹⁰⁸) ao romance. Ainda de acordo

¹⁰⁵ JUREMA, Aderbal. *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos. In: *Boletim de Ariel*, dez. 1934 (IV,3), p. 68 apud BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*, p. 238.

¹⁰⁶ Cf. LIMA, Costa. A reificação de Paulo Honório. *Por que literatura*; p. 51-72.

¹⁰⁷ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*.

¹⁰⁸ LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance. *A dimensão da noite*, p. 284-295; p. 288.

com Lafetá e Frye (embora o modo irônico dependa da posição do herói¹⁰⁹), o impacto da ironia reside justamente na ausência de julgamentos e moralizações explícitas.

Paulo Honório, embora representante do proprietário sem escrúpulos que se vale de todas as artimanhas para a concretização de seus planos, inclusive de força bruta e assassinato, ainda assim é revestido de uma dimensão humana que lhe confere complexidade. O recurso à narração na primeira pessoa permite um aprofundamento psicológico que revela suas inseguranças e sentimentos e dessa forma o distancia do que seria uma mera caricatura – traço que reforça a originalidade do protagonista.

Costa Lima afirma que Paulo Honório não é um personagem intrinsecamente mau, “é tão só um excelente proprietário”¹¹⁰ para o qual as atitudes condenáveis não podem ser mesmo conscientes porque ele não veria as pessoas a sua volta a não ser como “quantidades”¹¹¹ ou, na melhor das hipóteses, como animais.

Trata-se da mesma ideia do “sentimento de propriedade” que move o protagonista e turva sua consciência, embora a expressão “maldade inconsciente”¹¹² utilizada por Costa Lima corra o risco de levar um pouco além do limite a idéia, fazendo de Paulo Honório não mais do que mero joguete da estrutura social. Se assim o fosse, o protagonista estaria mais próximo da caricatura do que do personagem complexo que o próprio crítico defende haver na obra.

De qualquer forma, um ponto importante é levantado pelo crítico ao afirmar que a reificação não é exclusividade de Paulo Honório, sendo apenas intensificada e

¹⁰⁹ Frye indica que o protagonista do “modo irônico” é “[...] inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez [...]” (FRYE. *Op. cit.*, p. 40). Por isso, Lafetá indica que o herói do modo irônico vai se manifestar com maior nitidez nos três livros posteriores de Graciliano Ramos (LAFETÁ, João Luiz. *Três teorias do romance. A dimensão da noite*, p. 284-295, p.289).

¹¹⁰ LIMA, Costa. *Op. cit.*, p. 67.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 64.

¹¹² *Ibidem*, p. 64.

aperfeiçoada no protagonista, transparecendo também em outros personagens, como por exemplo o juiz Magalhães que negocia com o advogado Nogueira em prol de Paulo Honório, e mesmo Madalena que aceita se casar com ele por ser uma oferta “vantajosa” para alguém “pobre como Jó”.

Além disso, se Paulo Honório se diferencia de João Valério e de Luís da Silva, a condição precária do passado de violência social os aproxima não apenas por essa marca biográfica pregressa, mas pelo ressentimento que permanece no presente.

Mais velado em *S. Bernardo* – o que condiz com a postura agreste e orgulhosa do narrador – o ressentimento e a insegurança do protagonista podem ainda assim ser intuídos no relato. Antigo trabalhador alugado inclusive da fazenda São Bernardo, Paulo Honório fez de seu “fito na vida” tornar-se seu proprietário, o que demonstra, para além do desejo de ascensão econômica e social em geral, o desejo de revide, não apenas em relação a uma classe, mas especificamente em relação àqueles que anteriormente o oprimiram e que podem ser nomeados.

Como o antigo patrão já não estava vivo, Padilha torna-se herdeiro da fazenda e também herdeiro da vingança de Paulo Honório que não se reduz ao fato de conseguir obter a propriedade e reerguê-la, mas também é refletida nos maus tratos a Padilha que permanecem ao longo da narrativa de uma tal maneira que não pode ser explicada apenas pelo ciúme ou pela recusa das ideias revolucionárias do personagem por parte do protagonista.

Mesmo depois de ter alcançado o que almejava, Paulo Honório continua ressentido pelo não reconhecimento dos seus feitos por parte de seus convivas. Nem mesmo Madalena parece dar valor à propriedade e à capacidade de Paulo Honório de erguê-la e administrá-la. Uma passagem do capítulo 23 é significativa:

Recordei o tempo em que aquilo só tinha muçambês e lama. O riacho, um pouco de água turva num sulco estreito e tortuoso, derramava-se pela várzea, empapando o solo. E as cercas do Mendonça avançando.

Que diferença! Senti desejo de levantar-me e exclamar:

– Vejam isto. Estão dormindo? Acordem. As casas, a igreja, a estrada, o açude, as pastagens, tudo é novo. O algodão tem quase uma légua de comprimento e meia de largura. E a mata é uma riqueza. Cada pé de amarelo! Cada cedro! Olhem o descaroador, a serraria. Pensam que isto nasceu assim sem mais nem menos?

Padilha continuava conversando com Madalena. Ergui os ombros:

– Para o inferno, para a casa da peste!¹¹³

Paulo Honório dialoga com todas as esferas de poder local, mas não consegue o respeito por parte dos que tem em volta e que frequentemente ressaltam apenas a violência das suas ações, e esse desejo de reconhecimento por parte de um homem que não permite a si mesmo enxergar as brechas de sentimento que possui desponta mais uma vez como brutalidade capaz de esconder a insegurança.

Todos esses traços misturados de Paulo Honório compõem o personagem complexo que não se enquadra na categoria caricata e auxiliam no afastamento de um julgamento moral do protagonista – proprietário de terras mas de passado miserável, capitalista violento mas também vítima da violência social, homem bruto mas inseguro e desejoso de reconhecimento.

Graciliano Ramos na maior parte de sua obra, com exceção talvez de algumas crônicas mais diretas, exercita constantemente essa ausência de julgamento explícito que se caracteriza como uma das marcas do ironista. Essa inclinação para a compreensão do outro é corrente no escritor alagoano, mesmo em textos em que o caráter ficcional cede espaço ao testemunho pessoal, como em *Infância e Memórias do cárcere*.

O livro de memórias em que narra as experiências predominantemente dolorosas de sua infância, e em que não poupa detalhes da violência sofrida no

¹¹³ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 144.

próprio âmbito familiar, ainda assim demonstra certo distanciamento narrativo que faz com que os julgamentos sejam feitos pelo leitor que se submete ao relato e não diretamente pelo narrador que, na verdade, aponta os fatos despidos de sentimentalismos, na linguagem direta que lhe é comum. Mais do que isso, em alguns momentos, apresenta, se não uma justificativa, esse esforço de compreensão, como na passagem em que afirma que no presente acha “natural” a brutalidade paterna de então provocada pelo posicionamento social intermediário do pai que tentava equilibrar-se entre credores e devedores¹¹⁴.

Em *Memórias do cárcere*, narrativa em que é ainda mais surpreendente a presença desse esforço de compreensão do outro, encontra-se uma passagem emblemática na qual Graciliano relata sua perplexidade diante do comportamento amistoso do capitão Lobo:

Desejo de ir além das aparências, tentar descobrir nas pessoas qualquer coisa imperceptível aos sentidos comuns. Compreensão de que as diferenças não constituem razão para nos afastarmos, nos odiarmos. Certeza de que não estamos certos, aptidão para enxergarmos pedaços de verdades nos absurdos mais claros. Necessidade de compreender, e se isto é impossível, a pura aceitação do pensamento alheio.¹¹⁵

Dessa forma, se o exercício de compreensão da alteridade pelo escritor é demonstrado pela suspensão de julgamentos diretos nas obras de caráter autobiográfico, nos romances ocorre naturalmente o mesmo, sem que contudo sua obra caia na neutralidade. A crítica é realizada nas entrelinhas, pelas contradições dos próprios narradores e pelo desenrolar dos acontecimentos que levam a um destino desastroso a maioria de seus protagonistas.

Seja um funcionário medíocre como João Valério ou Luís da Silva, seja um capitalista violento como Paulo Honório, os protagonistas ganham voz como

¹¹⁴ Passagem narrada no capítulo “Verão” de *Infância*.

¹¹⁵ RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*, p. 93.

narradores de sua própria história e, no caso dos dois últimos, como “escritores” de sua própria obra, o que não deixa de ser, como iremos analisar mais a frente, uma pequena participação na tendência de abertura à alteridade, de tentativa de compreensão ou aceitação das diferenças, do próprio Graciliano Ramos.

Em *S. Bernardo*, diferentemente de *Caetés*, e, nesse sentido, mais próximo de *Angústia*, tudo isso é realizado de maneira mais eficaz pelo fato de a fatura da obra espelhar os traços do protagonista, como vimos. Paulo Honório é “construído” por sua própria linguagem e pela sintaxe, deixando à sombra o quanto é possível a presença de Graciliano Ramos.

Quanto a isso, outro ponto já discutido pela crítica merece atenção. Lúcia Miguel Pereira, em resenha de *S. Bernardo*, datada também de 1934, discorre sobre o que para ela constitui o único defeito técnico da obra:

Pois, parece incrível, mas neste seu último e notável romance o único defeito é ser bem escrito demais. Entendamo-nos: bem escrito demais para ser narrado por esse áspero Paulo Honório que aprendeu a ler na prisão, e tinha dificuldade em entender a literatura de normalista da mulher que nada percebeu da carta em que ela lhe comunicava que se ia matar. A narrativa é muito simples, mas ele não a poderia ter escrito. Usa e abusa de expressões regionais e de termos crus, suas zangas explodem sempre em palavrões grosseiros, mas lá vem um momento em que se sente a mão do autor conduzindo a sua.¹¹⁶

Na esteira de seu pensamento, Álvaro Lins reforça a inverossimilhança:

O principal defeito de *São Bernardo* já tem sido apontado mais de uma vez: é a inverossimilhança de Paulo Honório como narrador, é o contraste entre o livro e seu imaginário escritor, o que já se verificara em *Caetés*. De certo modo, em todos os romances escritos na primeira pessoa, concede-se uma margem para a inverossimilhança. Contudo, em *São Bernardo* ela é excessiva e inaceitável. Uma novela de tanta densidade psicológica, elaborada com tantos requintes de arte literária, não suporta o artifício de ser apresentada como escrita por um personagem primário, rústico, grosseiro, ordinário, da espécie de Paulo Honório. Mesmo com um narrador impessoal, aliás, ainda subsistiria alguma inverossimilhança, pois aquele personagem, como aparece

¹¹⁶ PEREIRA, Lúcia Miguel. *São Bernardo e o mundo seco de Graciliano Ramos. A leitora e seus personagens*, p. 82-85; p. 82/83.

no romance, não podia ter a vida interior que lhe atribui o romancista. É a inverossimilhança que se verificará, embora sob outro aspecto, em *Vidas secas*.¹¹⁷

Em relação à linguagem, *S. Bernardo*, como salienta Lúcia Miguel Pereira, é repleto de expressões nordestinas e termos chulos. É sabido inclusive o trabalho de pesquisa e “tradução” do livro ao “brasileiro” realizado por Graciliano Ramos¹¹⁸:

Encontrei muitas coisas boas da língua do nordeste, que nunca foram publicadas, e meti tudo no livro. Julgo que produzirão bom efeito. O pior é que há umas frases cabeludíssimas que não podem ser lidas por meninas educadas em convento. Cada palavrão do tamanho dum bonde.¹¹⁹

Os termos regionais e os “impróprios” somados às expressões relativas a negociatas e quantificações adéquam-se perfeitamente ao universo de Paulo Honório, o que indica coerência entre o texto e o narrador protagonista, diferentemente do que ocorre em *Caetés*.

Ao contrário do que afirma Álvaro Lins, acreditamos que a mediação de Graciliano Ramos evidente no primeiro romance – ali talvez “excessiva” e “inaceitável” – não pode ser comparada àquela realizada em *S. Bernardo*.

A maestria da estrutura de *S. Bernardo* de fato é o elemento que surpreendeu a crítica inclusive pela proximidade entre sua publicação e a do primeiro romance. A alternância de ritmos entre a objetividade e a subjetividade, como vimos, espelham a personalidade e o estado de espírito de Paulo Honório, e é construída de maneira quase matemática, assim como o é a inserção dos capítulos em que o presente da enunciação ocorre.

Os dois primeiros e o último capítulos do livro, bem como o capítulo 19 situado praticamente no meio – cuja técnica já se aproxima do caráter quase

¹¹⁷ LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. *Os mortos de sobrecasaca*, p. 144-169; p. 162

¹¹⁸ Cf. RAMOS, Graciliano. Carta 67 a Heloísa de Medeiro Ramos. *Cartas*, p. 134/135.

¹¹⁹ *Idem*. Carta 62 a Heloísa de Medeiro Ramos. *Cartas*, p. 127-129; p. 128.

expressionista de *Angústia* – criam uma espécie de moldura e uma bipartição do romance que se assemelha ao retrato bipartido do protagonista e do próprio contexto.

Paulo Honório, cuja ambiguidade aqui já foi apontada – entre a violência sofrida no passado e a violência que exerce sobre os outros, entre a rispidez das ações e palavras e as brechas de afetividade que procura mascarar – se vê atormentado por suas ações pregressas e o despertar da consciência acerca delas.

O caráter dualista da obra pode ser observado ainda pelo fato de ser a narrativa marcada por alguns fatores como o embate entre ideologias e índoles contrastantes que tem no casamento de Paulo Honório com Madalena seu maior exemplo, mas também por se situar num contexto histórico que está no limiar entre um sistema retrógrado e a modernidade, e mesmo pela localização geográfica da trama que indica um ponto fronteiro, como informa Erwin T. Gimenez:

A zona da mata, onde se estabelece Paulo Honório, a fim de tornar-se coronel, constitui um campo minado entre o sertão e o litoral – ali, combinam-se tanto a anomia sertaneja quanto a incipiente urbanidade, como expressão do desequilíbrio nacional [...]¹²⁰

Além disso, toda a estrutura se articula em torno do eixo central do pensamento de Paulo Honório que é Madalena. Nesse sentido, uma passagem do capítulo 13, em que o narrador relata a viagem de trem na qual conhece d. Glória, é significativa:

[...] E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa da Madalena.¹²¹

¹²⁰ GIMENEZ, Erwin Torralbo. *Graciliano Ramos - o mundo coberto de penas* (Tese de doutoramento), p. 121.

¹²¹ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 89.

O presumível “erro” do narrador em dividir o relato em duas partes, pois subsequente à viagem de trem virá a apresentação formal do protagonista a Madalena, ainda na estação, é na verdade um acerto na medida em que sublinha a importância da futura esposa como eixo da narrativa.

No entanto, algumas passagens do romance permitem entrever a inépcia de Paulo Honório na condução da narrativa, por exemplo através da utilização de termos dispensáveis com o intuito de continuidade entre um trecho e outro¹²², como: “Começo declarando [...]”¹²³, “Continuemos.”¹²⁴, “Conforme declarei [...]”¹²⁵; ou ainda breves adendos acrescentados entre parênteses com a aparente intenção de corrigir um possível esquecimento anterior, como a seguir: “Uma tarde surpreendi no oitão da capela (*a capela estava concluída; faltava pintura*) Luís Padilha discursando para Marciano e Casimiro Lopes [...]”¹²⁶.

Obviamente, são elementos quase insignificantes mas que traem a técnica obsessivamente enxuta de Graciliano Ramos, inclusive registrada em carta a sua mulher: “O pior é que cada vez que leio aquilo corto um pedaço. Suponho que acabarei cortando tudo.”¹²⁷

Não pretendemos com isso inverter a crítica de Lúcia Miguel Pereira e Álvaro Lins, afirmando a perfeita verossimilhança de Paulo Honório como escritor de uma obra de tal forma estruturada. O narrador afirma em vários momentos sua falta de habilidade para as letras e a superioridade de Madalena em relação à língua, e mais, sua aversão a assuntos de tal ordem.

¹²² Cf. MOURÃO, Rui. *Estruturas*.

¹²³ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 15.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 12.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 121.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 68. Grifo nosso.

¹²⁷ *Idem*. Carta 60 a Heloísa de Medeiro Ramos. *Cartas*, p. 124-126; p. 125.

A incursão de Paulo Honório no exercício literário já é por si só surpreendente, mas é preciso aqui que se estabeleçam dois níveis de leitura, pois do contrário romperíamos de imediato o pacto estabelecido com o universo ficcional. Por um lado, encontramos na análise do romance os “requintes de arte literária” de Graciliano Ramos; por outro lado, respeitando o acordo ficcional, encontramos o relato abrupto e direto de um narrador que constrói a si mesmo no exercício claudicante e intuitivo da escrita de suas vivências.

O relato de Paulo Honório é simples e coerente inclusive com a ideia de Graciliano Ramos de que a literatura só pode ser feita partindo da própria experiência.

Além disso, a afirmação peremptória de Álvaro Lins corre o risco de ser tomada como um preconceito. Concluir que personagens como Paulo Honório e Fabiano, homens ligados à terra e alheios, cada um em sua medida, ao universo letrado, não sejam capazes de pensamentos mais complexos e reflexivos, como se só lhes restassem um oco psicológico, é torná-los tão reificados ou animalizados como observamos na atitude de Paulo Honório em relação aos empregados ou na opressão sofrida por Fabiano pelo patrão, por exemplo.

2 O livro de Paulo Honório

2.1 Projeto inicial

Os dois primeiros parágrafos de *S. Bernardo* resumem o plano inicial da escrita do livro por Paulo Honório e já indicam a postura autoritária do protagonista mesmo no que diz respeito a uma atividade que escaparia à esfera do proprietário rural. Na verdade, Paulo Honório, a princípio, enxerga o exercício literário também como algo pragmático e o incorpora como apenas mais um elemento de seu universo reificado:

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria meu nome na capa. Estive uma semana bastante animado, em conferência com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada *Gazeta*, mediante lambujem. Mas o otimismo levou água na fervura, compreendi que não nos entendíamos.¹²⁸

Essa passagem, tão conhecida e comentada, indica como o livro que o protagonista pretendia escrever pela “divisão do trabalho” – termo que claramente se refere ao campo semântico próprio do capitalismo – torna-se uma espécie de metonímia de suas atitudes até então. Paulo Honório colocaria o seu nome na capa e seria o responsável pelo custeio do livro, mas a narrativa seria executada por aqueles que se subordinariam a seu comando. Ou seja, se o trabalho é conjunto, o crédito por ele é exclusivo do proprietário, daquele que pagou para ter a obra realizada, beirando ainda o absurdo porque parece se tratar da narrativa de sua vida, como uma “autobiografia” escrita por mãos alheias¹²⁹. Paulo Honório também acredita que seria capaz de controlar a recepção da obra, garantindo o sucesso da publicação pela prática corrente de encomendar artigos elogiosos no jornal.

Dessa forma, é ainda a figura do proprietário que se sobrepõe à do homem, fazendo da literatura uma mercadoria que se não lhe trouxesse lucro, traria ao menos reconhecimento, de maneira similar a que ocorre a princípio em *Caetés* e também em *Angústia*.

¹²⁸ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 7/8.

¹²⁹ Sobre isso, é interessante a afirmação de Abel Barros Baptista de que Paulo Honório seria, sem saber, “o primeiro proprietário rural brasileiro a recorrer aos serviços de um *ghostwriter*”. BAPTISTA, Abel Barros. *Livro Agreste*, p. 137.

Antes de mais nada, o fato de Paulo Honório desejar publicar um livro já é motivo de estranhamento. São várias as passagens na obra em que o narrador critica qualquer atividade que envolva o trabalho intelectual e mesmo o ensino das letras e o hábito da leitura.

Em relação à construção da escola na fazenda, assim como da estrada e da igreja, Paulo Honório só o fez como moeda de troca, nesse caso como modo de garantir a confiança do governador e a possibilidade de contar com sua influência. O próprio narrador assume a atitude interesseira ao expor seu pensamento ao leitor diante da sugestão do governador:

Escola! Que me importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos?
– Esses homens de governo têm um parafuso frouxo. Metam pessoal letrado na apanha de mamona. Hão de ver a colheita.¹³⁰

Mais tarde, em conversa com Gondim e Madalena sobre o Grêmio Literário e Recreativo, Paulo Honório é categórico ao afirmar a inutilidade da biblioteca:

– Lorota! O hospital, sim senhor. Mas biblioteca num lugar como este! Para quê? Para o Nogueira ler um romance de mês em mês. Uma literatura desgraçada... [...] Eu, nas horas vagas, leio apenas observações de homens práticos. E não dou valor demasiado a elas, confio mais em mim que nos outros. Os meus autores não vieram olhar de perto os homens e as terras de S. Bernardo.¹³¹

A discussão sobre o ensino e o acesso à literatura já ocorria em *Caetés*. Em *S. Bernardo*, não apenas fica clara a ideia de que se trata de um conhecimento inútil, já que Paulo Honório é exemplo de um homem que se fez sozinho, aprendendo na prática os meandros para alcançar o que desejava, como também é ressaltada a ameaça que pode representar ter nas lavouras trabalhadores educados.

¹³⁰ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 50.

¹³¹ *Ibidem*, p. 104/105.

Além disso, no capítulo 34, num dos poucos momentos em que Paulo Honório se refere ao filho, a possibilidade de destiná-lo à educação formal só é vislumbrada caso o menino continue “franzino”, sem capacidade para o trabalho prático:

Bocejava. Cada bocejo de quebrar queixo. Vida estúpida! É certo que havia o pequeno, mas eu não gostava dele. Tão franzino, tão amarelo!
Se melhorar, entrego-lhe a serraria. Se crescer assim bambo, meto-o no estudo para doutor.¹³²

Sobre a atividade intelectual, em especial àquela realizada pelas mulheres das quais Madalena é o grande exemplo, Paulo Honório comenta:

Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. Tenho visto algumas que recitam versos no teatro, fazem conferências e conduzem um marido ou algo que o valha. Falam bonito no palco, mas intimamente, com as cortinas cerradas, dizem:
– Me auxilia, meu bem.¹³³

Mesmo antes de se casar e conhecer de perto as ideias de sua esposa, ele já se mostra contrariado por saber de sua colaboração no *Cruzeiro* através de uma conversa com Gondim:

– Mulher superior. Só os artigos que publica no *Cruzeiro*!
Desanimei:
– Ah,! faz artigos!
– Sim, muito instruída. Que negócio tem o senhor com ela?
– Eu sei lá! Tinha um projeto, mas a colaboração no *Cruzeiro* me esfriou. Julguei que fosse uma criatura sensata.¹³⁴

Na verdade, em algumas passagens da narrativa, Paulo Honório menciona discussões sobre literatura entre os personagens. Na ocasião em que o protagonista viu pela primeira vez Madalena, na casa do juiz, as mulheres falavam sobre romances, e seu interesse por Madalena não recuou diante disso, mesmo que a professora apresentasse características opostas a Marcela, filha do juiz, a qual Paulo Honório

¹³² RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 206.

¹³³ *Ibidem*, p. 158/159.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 94/95.

havia considerado como uma potencial esposa. Em outro momento, ele ouve uma conversa entre Nogueira e Gondim acerca de poesia e afirma que tentou inutilmente apreender algo da discussão.

O fato é que tais diálogos acerca de literatura seriam aceitáveis por Paulo Honório enquanto divertimento de salão – como se dava frequentemente entre as personagens femininas de *Caetés* – mas, ultrapassando esses limites, tornam-se motivo de desconfiança e aversão. É possível ainda que esse sentimento seja reforçado apenas depois de ter se casado e convivido com Madalena e os hábitos que tanto o contrariavam, já que entre o presente da enunciação e o narrado há um hiato de vários anos.

Duas coisas merecem ser discutidas quanto a isso e se relacionam a possíveis motivos pelos quais Paulo Honório pretende escrever um livro tal qual é descrito no projeto inicial: o ressentimento pessoal e o desejo de afirmação social.

Como vimos anteriormente, a “profissão” de Paulo Honório não lhe garante reconhecimento por parte dos seus. Ele constantemente se vê em meio a discussões das quais não alcança o entendimento pleno, seja em relação à política ou à literatura e, por mais que queira chamar a atenção para as suas próprias atividades, não é capaz de obtê-la. Nesse sentido, escrever não deixa de ser também uma forma de revide, assim como o foi a conquista da propriedade – uma forma de provar que é também capaz de realizar uma obra proveitosa, mesmo com as dificuldades da inserção em um campo que não lhe é afim.

Outro ponto é o fato de que na sociedade da qual Paulo Honório faz parte, bem como na dos tempos anteriores, o saber é um capital tão importante quanto o econômico. Seu Ribeiro, nesse sentido, era respeitado no passado não apenas por suas

posses, mas pelo conhecimento que o tornava uma espécie de conselheiro de todos na região:

Todos acreditavam na sabedoria do major. Com efeito, seu Ribeiro não era inocente: decorava leis, antigas, relia jornais, antigos, à luz da candeia de azeite, queimava as pestanas sobre livros que encerravam palavras misteriosas de pronúncia difícil. Se se divulgava uma dessas palavras esquisitas, seu Ribeiro explicava a significação dela e aumentava o vocabulário da povoação.¹³⁵

Mesmo que os tempos tenham mudado e seu Ribeiro tenha sido afetado pela modernidade que não soube acompanhar, o conhecimento, no entanto, permanece como valor na sociedade burguesa.

Acerca disso, é curioso o fato de encontrarmos em outro romance de Graciliano Ramos, um personagem relativamente semelhante a seu Ribeiro: seu Tomás da Bolandeira, de *Vidas secas*. Apesar de pobre e arrasado pela seca, assim era lembrado por Fabiano:

Lembrou-se de seu Tomás da Bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da Bolandeira. Porquê? Só se era porque lia demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: – “seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel? 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. Certamente aquela sabedoria inspirava respeito. Quando seu Tomás da Bolandeira passava, amarelo, sisudo, corcunda, montado num cavalo cego, pé aqui, pé acolá, Fabiano e outros semelhantes descobriam-se. E seu Tomás respondia tocando na beira do chapéu de palha, virava-se para um lado e para outro, abrindo muito as pernas calçadas em botas pretas com remendos vermelhos. Em hora de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo. Seu Tomás da Bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um homem remediado ser cortês. Até o povo censurava aquelas maneiras. Mas todos obedeciam a ele. Ah! Quem disse que não obedeciam?¹³⁶

¹³⁵ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 44.

¹³⁶ *Idem*. *Vidas secas*, p. 21/22.

O respeito ao conhecimento intelectual mesmo nos locais mais devastados como no sertão de *Vidas secas* é quase equivalente à subserviência do povo aos antigos coronéis provocada por sua influência social e por seu poderio econômico.

Em *S. Bernardo*, Paulo Honório tem plena consciência disso, até mesmo pela maneira como seus empregados enxergam Padilha, por exemplo. Em uma passagem em que o narrador ouve a conversa entre ele e Casimiro Lopes sobre onças, fica nítida a importância que é dada pelo capataz de Paulo Honório ao mestre-escola:

Não se entendem. Padilha, homem da mata e franzino, fala muito e admira as ações violentas; Casimiro Lopes é coxo e tem um vocabulário mesquinho. Julga o mestre-escola uma criatura superior, porque usa livros, mas para manifestar esta opinião arregala os olhos e dá um pequeno assobio. Gagueja. No sertão, passava horas calado, e quando estava satisfeito, aboiava. Quanto a palavras, meia dúzia delas. Ultimamente, ouvindo pessoas da cidade, tinha decorado alguns termos, que empregava fora de propósito e deturpados. Naquele dia, por mais que forcejasse, só conseguia dizer que as onças são bichos brabos e arteiros.¹³⁷

É interessante que Paulo Honório em algum momento mencione inclusive o fato de que Padilha costumava escrever contos no *Cruzeiro*, assim como dr. Castro, de *Caetés*, e Julião Tavares, de *Angústia*, também publicavam textos ficcionais em jornais locais. Como os três personagens são cada um a sua maneira rivais dos protagonistas, observamos que a menção ao fato implica certa inveja por parte de Paulo Honório, João Valério e Luís da Silva, como se o conhecimento ou mesmo apenas a fama intelectual desses personagens provocasse um rancor que se desdobra em esmorecimento em relação à própria atuação, no caso de João Valério e Luís da Silva, e desejo de revide no caso de Paulo Honório.

Quanto à valorização da prática intelectual, Madalena é um exemplo valoroso. Ela, por sua vez, por esforço próprio, conseguiu escapar do “ciclo” representado por sua tia Glória que passou a vida dedicando-se a variados trabalhos, e

¹³⁷ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 63/64.

afirmou-se na sociedade burguesa num campo que ainda era de certa forma exclusivo dos homens.

Se a profissão de professora era comum no início do século XX – praticamente a única atividade profissional franqueada à mulher na época –, a participação de mulheres em publicações jornalísticas e conferências não o era, constituindo uma novidade no período. Dessa forma, Madalena, que não vinha de uma família afortunada e permanece pobre ao longo de sua juventude, alcançou, muito embora, o respeito inclusive de jornalistas como Gondim.

Assim, ocupando uma posição que não lhe pertence segundo a lógica do marido e da sociedade falocêntrica que ainda procura restringir a mulher ao ambiente doméstico, Madalena constitui uma ameaça, tal qual seriam os empregados se tivessem acesso a uma educação que fosse além da que lhes possibilitasse o título de eleitor.¹³⁸

Lúcia Helena Vianna salienta tal semelhança entre a opressão da mulher e das classes trabalhadoras, semelhança que Madalena parece levar em conta conscientemente e por isso a identificação social que sente com os empregados da fazenda. Em uma passagem na qual diferencia Ema Bovary de Madalena, ela afirma:

Na virada do século XIX para o XX, teorias como o marxismo e a psicanálise abriram um campo propício para que as mulheres começassem a alterar o papel que até então as definia na sociedade. Se Ema deseja através das heroínas românticas com as quais acumulou a imaginação, pode-se supor que Madalena deseje a partir de uma outra condição para a mulher, entrevista nos manifestos marxistas, dos quais a personagem, de acordo com a verossimilhança que a compõem, demonstra ter conhecimento. Marx e Engels vêem a opressão do sexo feminino na família de modo semelhante à opressão das classes subalternas pelas dominantes. Olhando-se por esse viés, as atenções da professorinha para com os colonos da fazenda e, de modo geral, para com os que são força de trabalho, não seriam apenas manifestações de uma sensibilidade feminina e de sua piedade pelos mais fracos. Iria além,

¹³⁸ Convém notar que os gastos de Madalena com materiais pedagógicos para a escola de São Bernardo constituem um dos principais motivos de desavenças entre os dois.

demonstrando ser fruto de identificação social com aqueles com que ela compartilhava as imposições da opressão superior [...]¹³⁹.

Madalena, portanto, sofre os impactos desse entrelugar que oscila do caráter patriarcal da sociedade dos coronéis que ainda não findou à modernidade que avança lentamente. Ao contrário da heroína de Flaubert, Madalena não mergulha nos sonhos românticos, mas em teorias ainda perigosas no início do século XX e mais ainda no ambiente rural nordestino.

Acerca disso, pouco antes de morrer, Graciliano Ramos teria autorizado Nelson Pereira dos Santos e Ruy Santos a adaptarem *S. Bernardo* para o cinema¹⁴⁰. No entanto, os dois consultaram Graciliano sobre a modificação que fariam no roteiro: no filme, Madalena não morreria, mas fugiria da fazenda. A resposta do escritor, negando o pedido de alteração da narrativa no roteiro, ressalta o caráter inovador de Madalena:

Você está pensando em Madalena como uma mulher da sua cidade, do seu tempo, que tem condições de fugir. A minha personagem vivia no começo dos anos 30. Ela estava impossibilitada, até fisicamente, de continuar sua vida, porque era libertária, queria ensinar os empregados a ler, cuidar das crianças, fazer uma porção de coisas. Queria tomar medidas a favor dos pobres e dos oprimidos, que não estavam na cabeça do marido. Então ela tinha que morrer, porque o mundo não permitia que realizasse aquelas idéias. Estava vivendo muito além de seu tempo, daí a função dramática da morte: a morte termina o caminho daquela personagem.¹⁴¹

Além disso, se Madalena constitui uma ameaça para Paulo Honório, por suas próprias características, é uma ameaça maior ainda tendo em vista a falta de instrução do protagonista que, com exceção de seus conhecimentos de agricultura e pecuária, é sublinhada em vários momentos por ele mesmo.

¹³⁹ VIANNA, Lúcia Helena. *Cenas de amor e morte na ficção brasileira*, p.54/55.

¹⁴⁰ O filme não foi realizado pelo cineasta que, no entanto, adaptou mais tarde *Vidas secas* e *Memórias do cárcere* para o cinema, mas foi filmado vinte anos depois por Leon Hirszman.

¹⁴¹ RAMOS, Graciliano *apud* MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*, p. 301.

Através de suas habilidades intelectuais, Madalena não estaria se colocando em ponto de igualdade em relação a Paulo Honório, o que por si só já seria um motivo de transtorno, mas estaria se colocando acima de sua posição.

Além da tentativa de revide intelectual e de valorização social através da escrita por parte de Paulo Honório, outro possível motivo que o teria levado a desejar ser autor de uma obra é a solidão na qual foi deixado depois do suicídio de esposa. Os amigos já não frequentam a casa, seu Ribeiro e d. Glória partiram, restando apenas Casimiro e os outros empregados da fazenda, além do filho pelo qual Paulo Honório não demonstra grande interesse.

A ideia de escrita como afastamento da solidão não é nova na obra de Graciliano, ocupando inclusive lugar significativo nos relatos de *Infância* e em depoimentos do autor. A resposta de Graciliano Ramos, em 1938, a um inquérito de *O observador econômico e financeiro*, sobre a infância, revela o papel da literatura como exercício compensatório do desamparo sofrido em sua própria vida:

[...] Certas respostas, como a do escritor Graciliano Ramos reproduzem bem a amargura das crianças do sertão em que ele foi criado:

– Passou a infância no sertão de Pernambuco e Alagoas. Profissão atual: escritor. Se era uma criança comunicativa ou preferia o isolamento: “Era obrigado ao isolamento.” Preferia brincar com os outros, ou sozinho? “Brincaria com os outros, se pudesse.” Qual o brinquedo de que mais gostou? “O que me permitiram foi ler romance”. Quanto aos brinquedos do seu tempo, responde: “Não sei. Todos os brinquedos estavam afastados de mim.” Que pretendia ser, quando era pequeno? “Não me supunha capaz de nada.” Por quê? “Convenceram-me de que eu era um idiota.” Que foi que decidiu da sua vocação? “Não podendo falar com os outros, habituei-me a falar só: a escrever”¹⁴².

Apesar do tom incisivo e amargo que não deixa de ser um cacoete do escritor ao falar de si mesmo e de suas obras, a ideia do afastamento do convívio com outros e do refúgio na literatura é espelhada em sua obra ficcional. A orfandade, a dificuldade

¹⁴² Um inquérito entre as crianças [Economia e brinquedo, p. 87-97]. *O observador econômico e financeiro*. Rio de Janeiro, n. 35, dez. 1938, p. 93. In: LEBENSZTAYN, Ieda & SALLA, Thiago Mio (Org.) *Conversas*, p. 289/290.

de lidar com o afeto, em especial nos relacionamentos amorosos, são pontos comuns também a João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva.

De qualquer maneira, por ressentimento pessoal, vontade de afirmação social ou forma de se desviar da sensação de abandono, o plano inicial fracassa. E, logo no primeiro capítulo, já são realizados questionamentos importantes em relação à atividade literária, mesmo que não totalmente conscientes por parte do narrador.

Padre Silvestre tornou-se revolucionário e não deu atenção a Paulo Honório, Nogueira queria a obra escrita em “língua de Camões”, e Gondim, sua última esperança por julgar que escrevia o que lhe mandavam¹⁴³, defendia o ornamento na linguagem literária.

O questionamento da linguagem bacharelesca e da estética do cânone literário mais uma vez ocupa as páginas de um romance de Graciliano Ramos. João Valério repudiava os rebuscamentos de linguagem de homens como Barroca, mas o fazia por não ser capaz de utilizá-los a seu favor, embora tentasse incorporá-los ao romance que pretendia escrever, enquanto Paulo Honório parece mais sincero em sua crítica.

Distante dos conhecimentos necessários a um escritor, Paulo Honório intui, no entanto, numa atitude que lembra um gesto modernista, o pedantismo de linguagem do jornalista e defende a oralidade e o coloquialismo no texto literário.

A resposta de Gondim acaba por sua vez revelando que se o jornalista não é uma “folha de papel” pronta a receber as ideias de Paulo Honório, é ainda assim passivo às teorias academicistas:

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.

¹⁴³ A crítica à figura do jornalista que escreve por encomendas está presente em vários textos de Graciliano Ramos, como nas crônicas de *Linhas tortas* e através do próprio protagonista de *Angústia*, como veremos no capítulo subsequente. Em *S. Bernardo*, Gondim e, em especial, Costa Brito – que chantageia Paulo Honório constantemente – encarnam por suas atitudes tal imagem vilipendiada.

– Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia.¹⁴⁴

Tudo isso envolve uma questão que não ocupava o pensamento de Paulo Honório e que só se apresenta nesse primeiro momento de dificuldade, a de que a escrita não é a transposição automática das ideias num papel, o que poderia ser feito por um terceiro, mas, pelo contrário, pressupõe um trabalho particular que envolve não apenas o desenrolar das ideias mas sua inter-relação com a linguagem. Sendo assim, Paulo Honório desiste do plano traçado e se apropria de seu próprio texto quatro meses mais tarde.

2.2 Apropriação da escrita e gênero textual

Dois anos e quatro meses depois da morte de Madalena, Paulo Honório resolve escrever o livro num impulso, movido pelo pio de uma coruja e munido apenas da intenção de contar sua história e da intuição para a composição literária, sem saber mesmo por que escreve, contrariando assim o plano inicial.

A figura do proprietário, homem pragmático, afeito a planejamentos minuciosos, vai cedendo espaço lentamente ao homem sensível que ignora inclusive se a escrita lhe trará vantagens, arriscando-se na árdua retomada do passado – “esta pena é um objeto pesado”¹⁴⁵, afirma Paulo Honório.

O protagonista expõe sem meandros a falta de familiaridade com a atividade da escrita já que se dedicou a empreendimentos ligados à terra, afirma a impossibilidade de adquirir noções dessa área na altura de sua vida e antecipa as dificuldades que virão:

¹⁴⁴ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 9.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 12.

Continuemos. Tenciono contar minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda.¹⁴⁶

Paulo Honório afirma ainda que não pretende “banciar escritor”¹⁴⁷, o que se contrapõe justamente ao plano inicial, já que anteriormente o “nome na capa” parecia ser a intenção principal e o suficiente para satisfazer seu desejo de reconhecimento. Agora, no entanto, a despeito de possíveis desvios e impropriedades narrativas, o protagonista se lança – ou é lançado – à escrita cega que escapa de planos e de “ordem”, gesto que demonstra de antemão um arrefecimento de sua mentalidade capitalista, muito embora ainda haja resquícios de pragmatismo na ideia de que um objetivo mesmo que desconhecido será alcançado (“todo caminho dá na venda”).

Acerca disso, outro fator importante é o de que Paulo Honório escreve a obra sob pseudônimo, segundo ele porque não revelaria certos fatos a ninguém e se o fizesse acredita que não lhe dariam crédito, dada a inverossimilhança que reside na contradição entre seu autorretrato e aquilo que aparenta.

O abandono do nome na capa curiosamente estabelece um pacto de leitura que pressupõe veracidade, embora a utilização de um pseudônimo a princípio traia a ideia de confissão, como nos informa Lejeune ao tratar do gênero autobiográfico:

[...] O que define a autobiografia para a quem a lê, é antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a história da minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou *eu*? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser.¹⁴⁸

¹⁴⁶ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 11/12.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹⁴⁸ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*, p. 33.

A discussão acerca do gênero textual do livro escrito por Paulo Honório é ponto de polêmica na crítica literária. Abel Barros Baptista defende a ideia de que o protagonista nunca pretendeu escrever uma confissão e que o resultado é uma “ficção de autobiografia”¹⁴⁹, um relato contaminado portanto pela ficção desde a escolha do pseudônimo.

Na contramão, Candido, Costa Lima e Lafetá insistem no caráter confessional do relato de Paulo Honório. Costa Lima chega a utilizar o termo “ingenuidade”¹⁵⁰ para se referir ao protagonista que narraria sem disfarces as experiências vividas; Candido afirma que o livro de Paulo Honório é “honesto como um caderno de notas”¹⁵¹; e Lafetá, como vimos, aponta a relação entre a ironia e o caráter confessional no final da obra¹⁵².

A narrativa de Paulo Honório comporta desvios, supressões, modificações como ele mesmo já advertira no segundo capítulo da obra e como afirma mais tarde em passagens como a relativa à viagem de trem:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo à rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. O discurso que atirei ao mocinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chochas que aqui estão. A parte referente à enxaqueca de d. Glória (e a enxaqueca ocupou, sem exagero, metade da viagem) virou fumaça. Cortei igualmente, na cópia, numerosas tolices ditas por mim e por d. Glória. Ficaram muitas, as que as minhas luzes não alcançaram e as que me pareceram úteis. É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço. Ora vejam. Quando arrastei Costa Brito para o relógio oficial, apliquei-lhe uns quatro ou cinco palavrões obscenos. Esses palavrões, desnecessários porque não aumentaram ou diminuíram o valor das chicotadas, sumiram-se, conforme notará quem reler a cena da agressão, cena que, expurgada dessas indecências, está descrita com bastante sobriedade.¹⁵³

¹⁴⁹ BABPTISTA, Abel Barros. *Livro agreste*, p. 154.

¹⁵⁰ LIMA, Costa. *Op. cit.*, p. 62.

¹⁵¹ CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*, p. 43.

¹⁵² LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance. *A dimensão da noite*, p. 284-295.

¹⁵³ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 87/88.

Paulo Honório edita as informações de acordo com o que lhe convém, procurando enxugar o relato pela supressão do que julga inútil e também do que acredita não contribuir para uma visão mais sóbria de sua própria figura. Ele confessa por exemplo ter proferido os palavrões ao jornalista que o chantageava, mas não os insere no texto, transformando o relato da cena de agressão em um resumo que ganha contornos quase cômicos mas permeáveis à ideia de força e autoridade. O protagonista foi preso, mas o recado de que não releva os ataques pessoais foi dado.

Além disso, muitas vezes Paulo Honório escamoteia de si mesmo as brechas sentimentais que possui. Não confessa na narrativa, por exemplo, seu amor a Madalena ou à velha Margarida, embora a linguagem utilizada ao se referir a elas no relato não mascare propriamente sua docilidade.

Tudo isso revela a consciência de Paulo Honório do manejo dos fatos em relação às impressões que pretende causar, o que talvez não o torne completamente ingênuo, mas que também não é dado suficiente para torná-lo um ficcionista de sua própria história.

Em *Memórias do cárcere*, no primeiro capítulo, Graciliano introduz a história afirmando justamente o caráter maleável da memória, sem que isso, contudo, apesar das escolhas que pressupõem uma edição dos acontecimentos, constitua uma mentira. A passagem transcrita abaixo se assemelha inclusive ao que é dito por Paulo Honório:

[...] Não me agarram métodos, nada me força a exames vagarosos. Por outro lado, não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador e ao horário do passageiro do bonde. Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente.¹⁵⁴

¹⁵⁴ RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*, p. 35/36.

O próprio gênero autobiográfico é passível naturalmente de distorções e erros. Em texto de Costa Lima sobre a confissão autobiográfica, o crítico afirma que não é possível confundi-la com uma “inequívoca declaração de verdade”¹⁵⁵. E ainda:

Não, a autobiografia não pode ser tomada como um documento histórico, pois é apenas o testemunho do modo como alguém se via a si mesmo, de como formulava a crença de que era o *outro* que atendia pelo nome de *eu* – um outro sem dúvida aparentado ao eu que agora escreve, com reações semelhantes e uma história idêntica, mas sempre um outro, a viver sob a ilusão da unidade.¹⁵⁶

Dessa forma, mesmo com todas as seleções e esquecimentos, o texto de caráter autobiográfico teria como base um pressuposto de “boa fé”¹⁵⁷, e funcionaria ainda, juntamente com as memórias, como “substitutos dos espelhos”¹⁵⁸, possibilitando ao sujeito que rememora a revisão do que foi e a explicação a si próprio desse outro observado.

De qualquer maneira, o livro de Paulo Honório, mesmo que não se encaixe nos moldes estritos da autobiografia, apresenta traços de confissão que chegam ao ápice no capítulo final no qual a derrota de Paulo Honório, impossível de ser revertida segundo ele próprio, é relatada como uma espécie de *mea culpa*, ainda que essa não tenha sido a intenção inicial.

Afirmar uma frieza absoluta no fazer textual de Paulo Honório, como se *S. Bernardo* fosse um romance composto de várias camadas de encaixe – romance de Graciliano Ramos que no plano ficcional é um romance de Paulo Honório que por sua vez afeta ser uma autobiografia – talvez seja forçar a nota de modernidade do livro, modernidade que ele possui em outros termos. Procedimentos como esse, típicos da

¹⁵⁵ LIMA, Costa. *Sociedade e discurso ficcional. (Trilogia do controle)*, p. 463.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 499.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 463.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 455.

literatura contemporânea, não são comuns a Graciliano Ramos e mesmo à literatura brasileira da década de 30.

É certo que na década anterior a essa encontramos obras que surpreenderam a crítica pelo caráter inovador, como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e, sobretudo, *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. No entanto, os procedimentos modernistas da década de 20 não foram propriamente assimilados pela geração de 30, e, no caso de Graciliano, foram declaradamente rechaçados.

Apesar das inovações constantes que o escritor alagoano alcançou em suas obras, *Angústia* é, com razão, o seu livro considerado vanguardista, e ainda assim se distancia de livros das gerações anteriores que exploram variados procedimentos inéditos na literatura, e das gerações posteriores cujos recursos ao jogo especular são levados ao extremo.

2.3 Compreensão de si e do outro

O pio da coruja que é motivo presente na narrativa de Paulo Honório em vários momentos e que antecede o impulso da escrita solitária, como se sabe, é diretamente relacionado a Madalena e a sua morte. O último diálogo entre os dois ocorreu justamente na igreja, onde Paulo Honório acompanhava o extermínio das corujas, o que fez com que esse símbolo popular de mau agouro se relacionasse irremediavelmente ao suicídio da esposa.

Começar o exercício da escrita impelido por esse sinal já indica, mesmo que a princípio de maneira inconsciente por parte de Paulo Honório, que Madalena e seu final trágico serão o núcleo a ser desvendado pelo processo de rememoração. E, mais à frente, no capítulo 19, no qual a enunciação vem à tona numa espécie de delírio do

protagonista que mistura tempos e personagens, a intenção de Paulo Honório de compreender Madalena é colocada de forma mais direta:

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.

E falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever.¹⁵⁹

Paulo Honório, “forçado a escrever”, começa a desvendar Madalena. A compreensão da personalidade e das atitudes da esposa por parte de Paulo Honório, que não foi possível e sequer considerada quando a esposa estava viva, é agora buscada e até certo ponto alcançada (embora não “inteiramente”) pelo trabalho de revisão da memória e sua fixação pela escrita, como se uma perspectiva distanciada pudesse oferecer melhor contorno ao vulto embaçado dos acontecimentos.

Resta ainda a dúvida acerca da escolha pelo procedimento narrativo, mas é significativa a inserção de Paulo Honório num campo que pertencia a Madalena, pois não deixa de ser uma atitude de abertura ao universo alheio, o que potencializa, não sem riscos, a possibilidade de entendimento, demonstrando ainda o esforço e o empenho do protagonista na tarefa.

Uma passagem do capítulo 18, no qual Paulo Honório narra a primeira discussão grave entre ele e Madalena quando ela questiona o baixo ordenado de seu Ribeiro, é, nesse sentido, curiosa:

– Não é preciso zangar-se. Todos nós temos as nossas opiniões.
– Sem dúvida. Mas é tolice querer uma pessoa ter opinião sobre assunto que desconhece. Cada macaco no seu galho. Que diabo! Eu nunca andei discutindo gramática. Mas as coisas da minha fazenda julgo que devo saber.

¹⁵⁹ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 116.

E era bom que não me viessem dar lições. Vocês me fazem perder a paciência.¹⁶⁰

Paulo Honório no presente passa a “opinar” justamente sobre assuntos que desconhece, transformando o que antes lhe era inútil e desagradável em medida necessária.

Tudo isso é ainda reforçado pelo fato de o protagonista, momentos antes do suicídio de Madalena, ter encontrado um trecho da carta escrita por ela e, impregnado pelo ciúme doentio, não ter compreendido seu significado e seu destinatário, deixando escapar talvez a última possibilidade de evitar o desenlace trágico. Sendo assim, o entendimento das letras é um recurso, em grande parte movido pelo remorso, para que algo possa ser reparado, mesmo que tardiamente e apenas na consciência do protagonista.

Quanto a isso, o capítulo 31, em que Paulo Honório narra os acontecimentos anteriores ao suicídio de Madalena, é bastante significativo. Na torre da igreja, o protagonista alcança uma tranquilidade rara ao observar a “catervagem de belezas”¹⁶¹ de São Bernardo. Segundo ele:

[...] Apesar de ser um indivíduo medianamente impressionável, convenci-me de que este mundo não é mau. Quinze metros acima do solo, experimentamos a vaga sensação de ter crescido quinze metros. E quando, assim agigantados, vemos rebanhos numerosos a nossos pés, plantações estirando-se por terras largas, tudo nosso, e avistamos a fumaça que se eleva de casas nossas, onde vive gente que nos teme, respeita e talvez até nos ame, porque depende de nós, uma grande serenidade nos envolve. Sentimo-nos bons, sentimo-nos fortes. E se há ali perto inimigos morrendo, sejam embora inimigos de pouca monta que um moleque devasta a cacete, a convicção que temos da nossa fortaleza torna-se estável e aumenta. Diante disso, uma boneca traçando linhas invisíveis num papel apenas visível merece pequena consideração. Desci, pois, as escadas em paz com Deus e com os homens, e esperava que aqueles pios infames me deixassem enfim tranquilo.¹⁶²

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 115.

¹⁶¹ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 184.

¹⁶² *Ibidem*, p. 185.

A mudança de perspectiva, quinze metros acima do solo, faz com que Paulo Honório enxergue o mundo de outra maneira, encontrando uma sensação autêntica de bem-estar que parecia impossível no seu cotidiano. A observação da beleza da fazenda pressupõe o domínio material do proprietário, mas seja como for, diante disso todo o resto parece pequeno, inclusive os ressentimentos e o embate frequente com Madalena.

No entanto, curiosamente, e como ocorre com frequência no romance, a visão do sucesso por parte de Paulo Honório é concomitante ao fracasso. Ele olha para baixo e entre a paisagem, o que vê, embora apequenado e enfraquecido, é o domínio de Madalena – as “linhas invisíveis” – que não compreende e do qual não pode se apropriar no momento, e que, de volta ao solo, se transforma mais uma vez num tormento de ciúme e insegurança.

Dessa forma, a inserção de Paulo Honório no campo das letras, pela escrita do passado, equivale agora a uma mudança de perspectiva tal qual aquela que ocorreu quando ele subiu na torre da igreja, invertendo-se no entanto o domínio observado – do campo material que lhe era próprio ao imaterial que antes pertencia a Madalena.

Assim como as corujas são símbolo de mau agouro, são também o símbolo do conhecimento. Escrever é, portanto, subir novamente na torre, alcançar uma visão panorâmica que possibilita a aproximação pela distância e, apesar das dificuldades, se reveste de uma característica positiva.

Se, apesar disso, Madalena permanece uma incógnita, Paulo Honório começa a enxergar com mais clareza a si mesmo e a suas próprias atitudes. Ele se torna pela reflexão e pela escrita o enigma maior que começa a ser desvendado.

Escrever então se desvencilha do interesse pragmático e ressentido do plano inicial de Paulo Honório para se tornar instrumento do descortino nada superficial de si e de seus atos.

Paulatinamente, é possível observar na narrativa exemplos de modificações da sua visão dos acontecimentos, como nas passagens abaixo:

Naquele momento não supus que um caso tão insignificante pudesse provocar desavença entre pessoas razoáveis.¹⁶³

Os fatos mais insignificantes avultaram em demasia. Um gesto, uma palavra à toa logo me despertavam suspeitas.¹⁶⁴

Naquele momento não vi em minhas ideias nenhuma incoerência.¹⁶⁵

Os fragmentos acima se referem a momentos distintos do casamento de Paulo Honório e Madalena – a repreensão de Madalena ao marido por ter agredido fisicamente Marciano, o ápice do ciúme de Paulo Honório, e a subsequente acusação de assassinato por Madalena – mas demonstram a mesma ideia de cegueira do protagonista no passado e o atual reconhecimento acerca disso.

O capítulo final é o ponto máximo da percepção da inconsciência de então. No discurso amargurado e derrotado de Paulo Honório, através da tentativa de “descascar fatos”¹⁶⁶, ele confessa ter encontrado pela escrita a “vaga compreensão”¹⁶⁷ de seus sentimentos e discorre com melancolia sobre suas escolhas:

Coloquei-me acima de minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria os recursos intelectuais necessários para engendrar esta narrativa. Magra, de acordo, mas em momentos de otimismo suponho que há nela pedaços melhores que a literatura de Gondim. Sou, pois, superior a mestre Caetano e a outros semelhantes. Considerando, porém, que os enfeites do meu espírito se

¹⁶³ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 128.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 163.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 167.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 215.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 216.

reduzem a farrapos de conhecimentos apanhados sem escolha e mal cosidos, devo confessar que a superioridade que me envaidece é bem mesquinha. Além disso estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária, que forneceram a essência da minha instrução, não me tornaram melhor que o que eu era quando arrastava a peroba. Pelo menos naquele tempo não sonhava ser o explorador feroz em que me transformei. Quanto às vantagens restantes – casas, terras, móveis, semoventes, consideração de políticos, etc. – é preciso convir que tudo está fora de mim. Julgo que me desnorreei numa errada.¹⁶⁸

Se existem ainda farrapos de vaidade por ter conseguido se colocar acima de sua classe, pelo domínio relativo da cultura letrada e pelos bens que conquistou agressivamente, inclusive demonstrando estar afeiçoado à atividade de escrita, a afirmação da mesquinha de tal visão é concomitantemente estabelecida.

Além disso, o exercício intelectual é referido com algo que gera desgosto por trazer a consciência do fracasso. Paulo Honório indaga se seria feliz caso nunca tivesse acesso a esse universo, se permanecesse na suposta alienação de homem prático.

De qualquer maneira, embora nenhuma transformação se efetive na personalidade de Paulo Honório – não há possibilidades de escape ou de retorno – o protagonista alcança a consciência dolorosa de si mesmo. Segundo Lafetá¹⁶⁹, é nesse momento, intensificado pela ironia final, que Paulo Honório se torna um “herói problemático”, dando início ao romance no sentido lukácsiano.

Outro ponto relativo a isso é o fato de que a consciência do fracasso da vida de Paulo Honório abre uma fenda em direção à alteridade. O protagonista, pelo processo autobiográfico, ao se enxergar como outro, como se ocorresse uma espécie de

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 218.

¹⁶⁹ LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. *A dimensão da noite*, p. 72-102; p. 98.

clivagem – tal qual a do personagem do conto “Paulo” que num delírio se vê desdobrado em dois¹⁷⁰ – se abre de alguma maneira para o alheio.

Costa Lima, em uma breve análise sobre *Caetés*, afirma que na obra de Graciliano Ramos existe sempre o que ele denomina de “complexo de caeté e seu destino”¹⁷¹ que seria a tentativa de abarcar a alteridade e ao mesmo tempo o reconhecimento da impossibilidade de captar o universo alheio. Por isso, de acordo com o crítico, ocorre na obra do escritor um aprofundamento na individualidade que acaba, por caminhos tortos, pela “perversão”, recuperando um pouco da refração que vai do eu ao outro.

Além disso, mais uma vez recorrendo a Lafetá, o crítico indica que a “atitude estética” não se separa da “atitude ética” na obra de Graciliano Ramos. Segundo ele:

[...] a atitude irônica, que procura os caminhos próprios da construção literária, é atitude ética (como imitativo baixo), mas é também atitude artística – a mesma postura ética, que aponta a injustiça social e desenha a figura do bode expiatório, é colocada no centro da forma, como exigência construtiva.¹⁷²

Sendo assim, o projeto estético de Graciliano Ramos que se estende a seus personagens “escritores” é indissociável dos questionamentos e críticas que envolvem a consciência ética. Mesmo para Paulo Honório, o mais improvável “autor”, é a inserção intuitiva no trabalho estético que possibilita a ampliação da consciência.

Embora seja um fato a princípio curioso, se João Valério representa o escritor avesso às idéias de Graciliano, pela vaidade e superficialidade, Paulo Honório, o mais brutal protagonista de sua obra e o que mais se distancia da ideologia do escritor alagoano, está ainda assim mais próximo de suas ideias sobre a composição literária.

¹⁷⁰ O conto em questão, do livro *Insônia*, traz as recordações da internação hospitalar de Graciliano Ramos para uma cirurgia, em 1932, ano em que escreve *S. Bernardo*, e parece ter contribuído inclusive, juntamente com “O relógio do hospital”, para a caracterização de Paulo Honório, assim como para a realização do último capítulo de *Angústia*.

¹⁷¹ LIMA, Costa. *Sociedade e discurso ficcional. (Trilogia do controle)*; p. 437/438.

¹⁷² LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance. *A dimensão da noite*, p. 284-295; p. 291.

Paulo Honório parte da própria experiência para a redação do livro e recusa procedimentos pré-concebidos na tarefa. A valorização da linguagem coloquial e regional indicam o apego de Graciliano à cultura popular de sua região e a recusa dos imperativos de qualquer corrente literária, o que é reforçado ainda por ser o protagonista o representante da figura capitalista comumente execrada na literatura de 30.

Apesar obviamente de Paulo Honório não utilizar o exercício literário como meio de denúncia social, é tal atividade que possibilita o reconhecimento de suas escolhas erradas, a melancólica percepção de ter se tornado uma figura da qual já não se orgulha, restando-lhe o remorso mas também uma maior abertura para a compreensão de si mesmo e do outro.

Capítulo III: *Angústia*
Luís da Silva – o escritor devastado

Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabo quero olhos. Trancado num quarto, sapecando as pestanas em cima de um livro, como sou vaidoso e como sou besta! Caminhei tanto, e o que fiz foi mastigar papel impresso. Idiota. [...] Sou uma besta. Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba.

Graciliano Ramos

1 Apresentação

Angústia, publicado em 1936, foi considerado por muitos críticos a obra-prima de Graciliano Ramos, ao lado de *S. Bernardo*. Em diversas entrevistas e artigos, mesmo nos realizados dez anos ou mais depois da publicação do terceiro romance, Graciliano Ramos foi apresentado como o “grande autor de *Angústia*”¹⁷³.

Depois do caráter mais convencional de *Caetés* e do estilo direto e brusco de *S. Bernardo*, o terceiro romance de Graciliano intensifica o tom subjetivo que ali já se apresentava, levando a análise psicológica ao extremo. A obra se completa a partir de estilhaços de consciência e recordações, da livre associação de ideias do narrador-protagonista que resolve contar sua história depois de ter cometido o crime contra seu rival. De acordo com Antonio Candido:

Tecnicamente, *Angústia* é o livro mais complexo de Graciliano Ramos. Senhor dos recursos de descrição, diálogo e análise, emprega-os aqui num plano que transcende completamente o Naturalismo, pois o mundo e as pessoas são uma espécie de realidade fantasmal, colorida pela disposição mórbida do narrador. A narrativa não flui, como nos romances anteriores. Constrói-se aos poucos, em fragmentos, num ritmo de vai e vem entre a

¹⁷³ Exemplo disso são os textos “Graciliano Ramos recorda: Febre, polinevrite e tuberculose. Heranças do presídio da Ilha Grande” (*Tribuna popular*, 1947); “Nossos escritores. Graciliano Ramos: ‘Sempre fui antimodernista’” (*Folha da manhã*, 1951); “Qual a influência de Anatol France na literatura brasileira” (*Dom Casmurro*, 1944). In: LEBENSZTAYN, Ieda & SALLA, Thiago Mio (Org.) *Conversas*.

realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista.¹⁷⁴

No entanto, a “deformação expressionista” presente no romance nunca deixou de provocar certo estranhamento por parte de sua recepção crítica. Desde a época de publicação, *Angústia* é associado à imagem de escuridão e de abafamento, como comprovam as expressões utilizadas por diversos críticos na apreciação da obra: “Livro que foge às regiões solares”¹⁷⁵, “A atmosfera da ação é plúmbea e pesada”¹⁷⁶, “Sua obra é fechada, o sol entra nela apenas como uma réstia furtiva”¹⁷⁷; expressões que podem ser sintetizadas na formulação de Antonio Candido: “É um livro fuliginoso e opaco”¹⁷⁸.

Tudo isso se deve em grande parte ao que é suscitado pelo enredo do romance. A presença de uma consciência atormentada pelo crime praticado pelo narrador-protagonista, assim como as próprias situações de opressão vivenciadas por ele, seja numa esfera pessoal seja social, são esmiuçadas em *Angústia*, fazendo dele, nas palavras de Candido, um “estudo tão completo de frustração”¹⁷⁹.

Mário de Andrade também discorre sobre isso:

Custa a gente aguentar aquela angústia miudinha, de uma quotidianidade intensa mas exaustiva, aquele ar irrespirável de insolubilidade que o livro tem. Uma dessas obras que a gente só percebe o completo valor e importância depois que a acaba de ler.¹⁸⁰

E a maneira com que a temática transborda para a própria estrutura da obra – na perfeita inter-relação entre estrutura e matéria – é o que acentua ainda mais a sensação de sufoco provocada pelo romance.

¹⁷⁴ CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*, p. 113.

¹⁷⁵ FILHO, Adonias. *Angústia*. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 240-245; 245.

¹⁷⁶ SODRÉ, Nelson Werneck. Livros novos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 246-249; 247.

¹⁷⁷ IVO, Ledo. Liberdade e lembrança em Graciliano Ramos. In: RAMOS. *Angústia*, p. 276-281; 278.

¹⁷⁸ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 47.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 47.

¹⁸⁰ ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinhos*, p. 156/157.

Composta por 40 fragmentos não numerados, a narrativa estilhaça a cronologia sistemática de *Caetés* e mais rarefeita em *S. Bernardo*, através da constante sobreposição de planos: o presente (início da década de 30), um passado recente (a trama chega ao ápice a partir de acontecimentos ocorridos durante um ano), um passado remoto (a infância e a história de vida do protagonista), o jorro de fluxos de consciência que se assemelham a delírios do narrador, sem que haja muitas vezes mediação por parte dele acerca da passagem de uma esfera a outra; além de envolver narrativas secundárias de personagens menores que, no entanto, atuam como sinédoques da história de Luís da Silva¹⁸¹; e ainda a narração da própria escrita do livro, já que o narrador-protagonista é no plano ficcional o autor da obra que lemos. Nesse jogo especular, *Angústia* confecciona-se como um misto de memórias e de confissão que adensam o caráter vertiginoso e asfíxiante do relato.

Por tudo isso, o terceiro romance de Graciliano Ramos foi visto como obra vanguardista por vários críticos, como Carlos Nelson Coutinho:

Na realidade, *Angústia* é um romance tecnicamente “vanguardista”: além do uso freqüente do monólogo interior em sua forma da livre associação de idéias, encontramos nele uma radical fragmentação do tempo, o que o aproxima das mais audaciosas experiências do romance da decadência.¹⁸²

O conhecido texto de Anatol Rosenfeld¹⁸³ sobre o romance moderno tem *Angústia* como exemplo de alguns procedimentos dessa nova narrativa precedida por Joyce, Gide e Faulkner. Embora o crítico aponte no livro de Graciliano Ramos certo comedimento nos procedimentos em que outros autores são radicais, ele localiza no romance a forte presença do monólogo interior e a mistura do presente e passado que

¹⁸¹ Cf. CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos./ Cf. MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*.

¹⁸² COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*, p. 73-122; p. 94.

¹⁸³ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *Texto/Contexto*, p. 75-97.

torna o leitor participante da experiência da personagem, diferentemente da utilização do *flash back* que demarcaria as instâncias temporais.

Outro fator que contribui para o caráter moderno de *Angústia* é a presença de um narrador-protagonista que “escreve” a obra que lemos, apontando em vários momentos comentários acerca dessa atividade, assim como ocorria em *S. Bernardo*. John Flechter e Malcom Bradbury afirmam como tendência do romance do século XX a apresentação do artista e do próprio processo de elaboração como tema:

O artista moderno, muitas vezes exilado, assume a forma de um espírito, de um explorador nas artes desconhecidas, de uma personificação das dificuldades formais que o cercam, ocupando seu lugar nas complexas perspectivas do próprio escrever.¹⁸⁴

Dessa forma, Graciliano Ramos, em especial pelo livro *Angústia*, resguardadas as diferenças em relação à intensidade dos procedimentos modernistas de autores como Proust, Gide, Faulkner, Joyce, entre outros, se aproxima dessa tendência modernista universal. E assim o autor se distancia em grande parte de seus contemporâneos brasileiros, em especial daqueles que permaneciam presos no embate que marcou a década de 30 entre o romance social de forte teor pitoresco ou documental e o romance intimista, em muitos casos católico e reacionário.

Em *Angústia*, o enredo pode ser facilmente resumido. Luís da Silva, narrador e protagonista, aos 35 anos, tímido e “feio”, é funcionário público na Diretoria da Fazenda, jornalista e crítico literário nas horas vagas, e leva uma vida de opressão e dificuldades financeiras. Oriundo do interior, de uma sociedade rural decadente, o protagonista passou por várias adversidades. Abandonou a vila natal, foi professor em escolas de fazendas, foi soldado e chegou à mendicância, antes de estabelecer-se nos jornais e no cargo público, vivendo agora em Maceió.

¹⁸⁴ FLETCHER, John & BRADBURY, Malcom. O romance de introversão. In: BRADBURY, Malcom & Mc FARLANE, James (Org.) *Modernismo*, guia geral (1890-1930), p. 322-339; p. 331.

O protagonista mora em um bairro pobre, na companhia de Vitória (criada velha e surda) e tem como amigos Moisés (comerciante judeu de idéias revolucionárias), Pimentel (jornalista que encomenda artigos a Luís) e ainda, de certa forma, seu Ivo (mendigo que frequenta sua casa). Luís da Silva é na verdade um homem solitário desde a infância e sua vida resume-se basicamente à ida à repartição, ao jornal e ao café, e às leituras realizadas no quintal de sua casa¹⁸⁵, onde principia o episódio que irá atormentar sua existência.

Justamente numa dessas leituras, Luís da Silva se depara com a vizinha que acabara de se mudar para a casa ao lado. Marina passa a ganhar a atenção do protagonista e os dois acabam se envolvendo em encontros noturnos embaixo da mangueira do quintal, escondidos de d. Adélia e seu Ramalho, pais da moça. Tais encontros duram um tempo até que, diante da insistência de Marina em manter sua virgindade, os dois resolvem se casar.

Luís empenha praticamente todo o seu dinheiro nos preparativos do enxoval, mas seus planos não se realizam, pois a moça se deixa seduzir por Julião Tavares – literato e bacharel, reacionário e católico, de família rica (negociantes de secos e molhados).

Luís da Silva conheceu Julião Tavares em uma festa do Instituto Histórico e este passou a frequentar sua casa, incomodando as conversas descontraídas que costumava manter com Moisés e Pimentel. Numa dessas visitas, ele conheceu Marina e passou a cortejá-la.

Marina, sem dizer nada a Luís da Silva, afasta-se dele e não se importa em aparecer em público com o outro, provocando ciúme e ressentimento no protagonista.

¹⁸⁵ Monte Brito comenta como as repetições presentes no romance – verdadeiros estribilhos – demonstram na forma a “monotonia e o pauperismo” da vida de Luís da Silva (Graciliano Ramos VI. In: *Teresa*: revista de literatura brasileira, p. 162-168; p. 166).

A moça é abandonada por Julião Tavares depois de engravidar e provoca um aborto com o auxílio de uma parteira.

Luís da Silva é tomado por um sentimento de vingança que acaba se realizando mais tarde, embora suas atitudes não tivessem sido propriamente premeditadas. O protagonista ganha um pedaço de corda de seu Ivo e passa a andar com ela no bolso enquanto persegue Julião Tavares. Ele descobre o endereço de sua nova amante e em uma madrugada, ao deparar-se com o rival, o enforca, deixando o corpo pendurado em uma árvore, simulando suicídio. O protagonista, então, volta para casa e, com febre, passa dias na cama sofrendo alucinações. O relato é conduzido por ele 30 dias depois de conseguir se levantar.

Alguns episódios relativos à vida de outras personagens, como o Lobisomem, d. Rosália, d. Mercedes, Antônia, seu Ramalho – vizinhos de Luís da Silva – e histórias de sua infância são narrados no romance, mas a ação concentra-se basicamente no envolvimento com Marina e no assassinato de Julião Tavares.

A questão do drama erótico-amoroso que aqui constitui aparentemente a intriga central do romance não é propriamente nova em Graciliano Ramos. Como vimos, em *Caetés* e, em especial em *S. Bernardo*, já se observa que o tema do amor envolve personagens incapazes de lidar com o afeto.

Em *Caetés*, todo o interesse “amoroso” por parte de João Valério parece se dar em relação às mulheres que possuem ou virão a possuir uma situação econômica privilegiada, como Marta Varejão (protegida da rica viúva d. Engrácia) ou Teixeira (filha de Vitorino), além é claro de Luísa (esposa de seu patrão Adrião) que compõe o triângulo amoroso da trama. Com esta, o protagonista mantém um relacionamento que aparenta ser fruto de um sentimento sincero, mas mesmo assim não deixa de pensar nos proventos que uma união com ela poderia lhe propiciar. Dessa forma, a questão

amorosa no primeiro romance se associa de alguma maneira a uma transação comercial para o protagonista, uma maneira de alcançar a ascensão social que tanto almeja.

Em *S. Bernardo*, o percurso amoroso de Paulo Honório é conturbado desde o início. O protagonista foi preso na juventude por esfaquear um homem que se envolveu com Germana, sua primeira conquista, e, mais tarde manteve um relacionamento com Rosa, mulher de Marciano (trabalhador da fazenda), ambas “ordinárias” segundo ele. Quando Paulo Honório, que não se “ocupa com amores”, considera se casar, o faz pela intenção de ter um herdeiro para suas terras e pensa primeiramente em Marcela, filha do juiz, o que obviamente poderia lhe render benefícios. Mas é com Madalena que se casa e mantém uma relação conturbada e doentia que a leva ao suicídio.

Convém lembrar que ambos os romances cumprem a afirmativa de Graciliano Ramos em *Infância* – “sempre tive inclinação para as crianças abandonadas”¹⁸⁶ – pois praticamente nada se sabe da família dos protagonistas, tendo sido criados por terceiros, distantes do conhecimento de uma afeição verdadeiramente maternal, embora no caso de Paulo Honório, a velha Margarida tenha desempenhado tal papel.

O sentimento amoroso, portanto, vem associado à uma dimensão afetiva problemática que pode ser bem ilustrada pelas palavras de Luís da Silva em *Angústia*: “O amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta.”¹⁸⁷

Em *Angústia*, a solidão do protagonista é aludida em diversas passagens e deixa entrever como desde a infância o afeto é algo raro. O maior sinal disso talvez seja justamente a ausência de alusão à figura materna e o distanciamento em relação ao pai.

¹⁸⁶ RAMOS, Graciliano. *Infância*, p. 206.

¹⁸⁷ *Idem*. *Angústia*, p. 111.

Uma cena impactante de seu passado deixa ver a surpresa e a comoção do protagonista diante do gesto gratuito de Rosenda que lhe oferece uma xícara de café no velório do pai – a emoção é provocada muito mais pelo estranhamento e ao mesmo tempo desejo de afeto suscitados pela atitude da moça do que pelo sofrimento pela morte do pai.

O que se impõe na narrativa de seu passado é a imagem do menino largado pelas terras do avô antes de se largar também no mundo à procura de sobrevivência. Luís da Silva informa que na infância sempre brincou só e que tal isolamento fora imposto pelo pai que temia a influência de outros meninos.

Mais tarde, já na cidade grande, Luís da Silva afirma que sua solidão era tamanha que lhe agradavam os pisões nos pés no bonde porque os pedidos de desculpas o afastavam da sensação de abandono e indiferença.

Rui Mourão em estudo sobre a obra de Graciliano Ramos salienta a “ideia de limitação”¹⁸⁸ que transparece em várias passagens de *Angústia*, pelos espaços confinados em que Luís da Silva transita, como o quintal, o corredor, o banheiro, havendo sempre algum obstáculo a sua visão: um muro, uma parede, uma porta. De acordo com o crítico, essa característica espelha a solidão e o isolamento de Luís da Silva, “emparedado dentro de si próprio”¹⁸⁹ no seu movimento de “parafuso”.

As referências aos relacionamentos “amorosos” anteriores a Marina resumem-se basicamente a uma aventura no cinema com a neta assanhada de d. Aurora, proprietária da pensão em que morou, e com Berta, prostituta alemã com quem se encontrava. Ao avistar Marina pela primeira vez no quintal vizinho, o protagonista demonstra sua falta de habilidade ao lidar com questões dessa natureza:

¹⁸⁸ MOURÃO, Rui. *Op. cit.*, p. 105.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 106.

Sou tímido: quando me vejo diante de senhoras, emburro, digo besteiras. Trinta e cinco anos, funcionário público, homem de ocupações marcadas pelo regulamento. O Estado não me paga para eu olhar as pernas das garotas. E aquilo era uma garota.¹⁹⁰

Assim como afirma a novidade que o interesse pela vizinha representava para ele:

Apesar destas desvantagens, os negócios não iam mal. E foi exatamente por me correr a vida quase bem que a mulherinha me inspirou interesse – novidade, pois sempre fui alheio aos casos de sentimento. Trabalho, compreendem? Trabalhos e pobreza. Às vezes o coração se apertava como corda de relógio bem enrolada. Um rato roía-me as entranhas.¹⁹¹

A imagem dos ratos a roer-lhe as entranhas reforça uma dimensão muito forte em *Angústia* – uma espécie de recalque sexual que acaba eclodindo na violência final. O olhar de Luís da Silva é a todo instante recoberto por um erotismo insistente, seja nas lembranças das mulheres da infância, seja na observação das que estão a sua volta no presente. A propósito, Antonio Candido afirma a existência de uma “tensão dramática do sexo reprimido”¹⁹² na história e aponta vários símbolos fálicos no romance que indicam uma obsessão “erótica” por parte da personagem, como a própria corda utilizada por Luís da Silva no assassinato de Julião Tavares.

Depois do ocorrido entre Marina e Julião Tavares, Luís da Silva não mais consegue escapar da obsessão e da fúria que qualquer cena de afeto ou sensualidade lhe causa. “A cidade estava em cio”¹⁹³, afirma o protagonista que se enfurece pela visão de namorados na rua e pelos ruídos amorosos da vizinha d. Rosália.

Marina a princípio representa uma aventura de “fundo de quintal”. Mais uma vez a motivação do encontro entre uma mulher e Luís da Silva é carnal, o que é evidenciado pelos adjetivos de ordem sensual que o narrador aplica ao descrevê-la.

¹⁹⁰ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 46.

¹⁹¹ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 47.

¹⁹² Cf. CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 52.

¹⁹³ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 166.

Em algumas passagens do romance, quando Luís está no quintal observando Marina, o olhar fragmentado do protagonista divide o corpo da moça em duas partes (embaixo e em cima), revelando uma “cisão entre rebaixado e sublime”¹⁹⁴, e evidencia seu apego pelo primeiro. Um exemplo disso:

De repente a franguinha surgiu dentro do meu reduzido campo de observação. Como disse, eu apenas enxergava uns dez ou quinze metros do jardim. Primeiramente distingui as biqueiras vermelhas de uns sapatos, aqueles sapatos que, segundo a declaração de seu Ramalho, custavam cinquenta mil-réis e duravam um mês. Para ir ao quintal, sapato de sair e meia de seda esticada no pernao bem-feito. Ótimas pernas. As coxas e as nádegas, apertadas na saia estreita, estavam com vontade de rebentar as costuras. Talvez a franguinha tivesse percebido que eu fingia dormir: pôs-se a ciscar por ali, rindo baixinho, avançando, recuando, mostrando-se pela frente e pela retaguarda. Eu respirava com dificuldade e pensava nas lições de geografia de seu Antônio Justino: “– Primeiro desaparece o casco, depois os mastros.” Era o contrário que se dava agora: quando Marina se afastava, desaparecia em primeiro lugar a parte superior do corpo, isto é, a cintura, pois a cabeça e o tronco estavam fora do meu campo de observação. [...] Lá estavam novamente os quadris expostos. Para que aqueles panos? gritei interiormente. Não era melhor que se descobrisse tudo? Coxas descobertas, rabo descoberto.¹⁹⁵

Rui Mourão afirma que Marina “não passa de uma engrenagem que tem a faculdade de proporcionar-lhe prazer”, que a única força que movia Luís da Silva era a “sexualidade mais explosiva e animalesca” e que ele só se decidiu pelo casamento diante da insistente defesa da virgindade por parte da moça¹⁹⁶.

No entanto, embora o erotismo seja o elemento preponderante na relação entre Luís da Silva e Marina, ela representa também uma possibilidade de inserção do protagonista em uma nova ordem social a ser alcançada pelo casamento, simbolizando inclusive o abandono do ressentimento pelo fim do lustro do passado.

¹⁹⁴ Cf. GIMENEZ, Erwin Torralbo. *Graciliano Ramos – o mundo coberto de penas* (Tese de doutoramento), p. 169.

¹⁹⁵ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 69/70.

¹⁹⁶ MOURÃO, Rui. *Op. cit.*, p. 114.

De acordo com Luís Bueno: “Luís parece sentir-se atraído a arriscar a troca do papel de final de estirpe para o de fundador de uma outra estirpe”¹⁹⁷.

É interessante voltar a uma citação anterior em que Luís da Silva afirma que “Apesar destas desvantagens, os negócios não iam mal” e que pelo fato de a vida “correr quase bem” é que se interessou por Marina¹⁹⁸. Essa passagem demonstra que apesar das penúrias sofridas ao longo de sua história – a infância de solidão e inadaptação, a juventude de errância, pobreza e humilhação –, o protagonista encontrou na vida adulta certa estabilidade, embora distante da ideal, e o fato de empregar esforços inclusive econômicos na tentativa do casamento, pois Luís dedica todas as suas economias e ainda adquire dívidas, poderia significar a obstinação por essa nova situação.

O insucesso da empresa faz com que Luís da Silva perca a possibilidade da satisfação erótica que em grande parte o move, o *status* de casado, criador de uma nova estirpe, o orgulho viril, mas, além disso, faz com que perca, inutilmente, tudo o que conseguiu adquirir ao longo do tempo, o que significa o retorno a uma vida de pobreza e humilhação, reforçando e muito sua decepção.

2 Drama amoroso e drama social

Se o enredo indica a princípio como intriga central o drama erótico-amoroso, há no romance traços que revelam uma complexidade maior que aponta para uma ligação estreita entre a esfera amorosa e o drama social.

¹⁹⁷ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*, p. 663.

¹⁹⁸ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 47.

Erwin Gimenez, em texto sobre “O olho torto de Alexandre”, já apontava para um traço corrente na obra de Graciliano Ramos que ele considera marca da sua modernidade, seu “olhar relativista”:

Fica claro então que o projeto de Graciliano Ramos intentava enfeixar, numa economia coesa, as duas concepções elementares do romance moderno: o horizonte da vida social e a verticalidade da vida íntima, num imbricamento de síntese. Essas direções costumam aparecer na prosa de ficção, como pontos de incidência isolados a dividir as obras em grupos – geralmente, as composições de pesquisa assim unidimensional não vão além de figurar um aspecto estrito do seu tempo: ou são documentos sociológicos, espécie de reportagem, ou são desabafos espiritualizados de um exilado. Graciliano Ramos despistou, em sua geração, tanto o pitoresco regional quanto a sugestão intimista, pois via em cada uma dessas sendas uma porta de evasão; para traduzir os abalos da modernidade em diversas camadas da existência – e filtrar as irradiações do mundo contemporâneo no solo brasileiro, escavando também a gema universal no centro deste –, a sua perspectiva se dedica a entelhar as frações, o que só se consuma no olhar relativista.¹⁹⁹

Graciliano Ramos, em várias de suas crônicas, defendia a observação atenta da realidade local para a confecção literária, criticando a criação de seres puramente “imaginários”, fora de um contexto social e econômico, mas também a mera “reportagem” que estaria aquém da arte literária. Em suas palavras:

Está visto que não desejamos reportagens, embora certas reportagens sejam excelentes. De ordinário, entrando em romance, elas deixam de ser jornal e não chegam a constituir literatura. É inútil copiar bilhetes, pedaços de noticiário, recibos, anúncios e cartazes.

Mas se essas cópias nos desagradam, mais desagradáveis achamos a imitação de obras exóticas, que nenhuma relação têm conosco. Simulando horror excessivo ao regional, alguns romancistas pretendem tornar-se à pressa universais. Não há, porém, sinal de que o universo principie a interessar-se pelas nossas letras, enquanto nós nos interessamos demais por ele e voluntariamente desconhecemos o que aqui se passa.

Para sermos completamente humanos, necessitamos estudar as coisas nacionais, estudá-las de baixo para cima. Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas, se esquecemos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro. [...]

O romancista não é nenhum deus para tirar criaturas vivas da cabeça.²⁰⁰

¹⁹⁹ GIMENEZ, Erwin Torralbo. O olho torto de Graciliano Ramos: metáfora e perspectiva. In: Revista USP [online], p. 186-196; p. 194/195.

²⁰⁰ RAMOS, Graciliano. O fator econômico do romance brasileiro. *Linhas tortas*, p. 253-259; p.257/258.

Em *Angústia*, a fusão dessas esferas da subjetividade e da vida social não poderia deixar de existir. O contexto histórico da obra é bem próximo do de *S. Bernardo*. Referências ao final da República Velha aparecem de passagem em *Angústia*, e a trajetória de vida do protagonista é de certa forma uma metonímia de acontecimentos referentes a tais fatos. Através da história particular do narrador, assistimos a uma história coletiva, como a decadência das oligarquias rurais, a invasão dos descendentes dessas oligarquias nas cidades e o retrato de um momento em que não se tem ainda uma nova estrutura urbana consolidada.

Descendente de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, seu avô, e de Camilo Pereira da Silva, seu pai, o protagonista de *Angústia* assistiu ainda menino à derrocada econômica da família que se cumpre por completo com a morte do pai, não lhe restando nenhuma posse ou mesmo o orgulho e o papel de autoridade na comunidade rural que o avô mantinha mesmo depois de sua decadência. Ao neto, resta apenas o reduzido nome Luís da Silva.

O protagonista, depois de um périplo de humilhações e dificuldades, torna-se funcionário público, num cargo menor, o que mal garante o sustento de uma vida medíocre e certamente o coloca, como acontecia com os “homens livres” da época, em papel subalterno inclusive no que diz respeito à influência na vida social²⁰¹.

Luís da Silva afirma em uma passagem que é um “molambo que a cidade puiu demais e sujou”²⁰², espelhando claramente a dificuldade de adaptação do homem que sai do campo em busca de um amparo que o meio urbano não lhe pode oferecer.

Ao longo do relato, são vários os trechos em que ele expõe sua postura de humilhado, considerando-se um “diminuto cidadão”²⁰³, “criaturinha insignificante”²⁰⁴,

²⁰¹ Cf. GIMENEZ, Erwin. Torralbo. *Graciliano Ramos: o mundo coberto de penas* (Tese de doutoramento).

²⁰² RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 20.

²⁰³ *Ibidem*, p. 35.

“percevejo social”²⁰⁵ a levar uma “vida de sururu”²⁰⁶, enfim, um “rato” – imagem frequente no livro – que se encolhe na presença de sujeitos em melhores condições que a sua.

A expressão “pobre diabo”²⁰⁷ ocupa lugar logo no início da narrativa e reforça a associação do romance à tradição da literatura brasileira de apresentar como personagens espécies de variações dos “heróis problemáticos” de Luckács²⁰⁸ – anti-heróis, fracassados – já apontada por críticos como Mário de Andrade²⁰⁹, Sérgio Buarque de Holanda²¹⁰, Luís Bueno²¹¹ e José Paulo Paes²¹². Este último afirma:

Só no espaço do romance cabe a longa enfiada de “incidentes mediocres em si mesmos”, fixados num estilo apropriadamente “baço e incolor”, de cuja somatória de insignificâncias possa ressaltar a significância do seu protagonista. E, de par com ela, a vocação para o fracasso que lhe é consubstancial. Embora o pobre diabo se situe por definição num dos estratos inferiores da pirâmide social – sua mesma pobreza o condena a eles –, não pode pertencer nem ao proletariado nem ao lumpemproletariado. Naquele, costuma a ficção politicamente engajada ir buscar os seus heróis, antecipando nisso a reviravolta de valores sociais (os últimos serão os primeiros) a ser trazida pela Revolução. E do lumpemproletariado provém, como se sabe, a maioria dos heróis do romance picaresco, os quais têm mais de diabos propriamente ditos que de pobres diabos: sua astúcia e sua desfaçatez lhes facultam aproveitar-se das desigualdades sociais, fazendo-se exploradores dos exploradores. Já o pobre diabo, patético pequeno-burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, vive à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos do seu orgulho de classe.²¹³

Luís da Silva, dotado de boa parte das características do “pobre diabo” citadas acima, sofre não apenas com suas dificuldades financeiras reforçadas pelos gastos excessivos na preparação do casamento, mas principalmente com o ressentimento de

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 37.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 37.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 23.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 22.

²⁰⁸ Cf. LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*.

²⁰⁹ ANDRADE, Mário de. A elegia de abril. *Aspectos da literatura brasileira*, p. 185-195.

²¹⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Situação do romance. *O espírito e a letra*, v. II; p. 327-330.

²¹¹ BUENO, Luís. *Op. cit.*

²¹² PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*, p. 39-61.

²¹³ *Ibidem*, p. 41.

classe provocado pelo lugar que ocupa na sociedade, por isso inúmeras cenas da memória irrompem no pensamento, numa tentativa consciente e inútil de evadir-se do presente e encontrar alento na ordem do passado e da imaginação²¹⁴.

Uma passagem do romance demonstra bem essa trajetória ao passado:

À medida que o carro se afasta do centro sinto que me vou desanuviando. Tenho a sensação de que viajo para muito longe e não voltarei nunca. Do lado esquerdo são as casas da gente rica, dos homens que me amedrontam, das mulheres que usam peles de contos de réis. Diante delas, Marina é uma ratuína. Do lado direito, navios. Às vezes há diversos ancorados. Rolam bondes para a cidade, que está invisível, já em cima, distante. Vida de sururu. [...]
Afasto-me outra vez da realidade, mas agora não vejo os navios, a recordação da cidade grande desapareceu completamente. O bonde roda para oeste, dirige-se ao interior. Tenho a impressão de que ele me levará ao meu município sertanejo. [...] Volto a ser criança.²¹⁵

O centro da cidade, espaço de produção de riqueza e onde se localiza o café frequentado, entre outros, por representantes de um classe influente, oprime Luís da Silva pela consciência de sua própria situação desprestigiada, e a tentativa de fuga se dá pela viagem ao passado distante, a uma época e a um espaço em que as agruras que o atingiam eram de outra ordem – se não há refúgio possível a Luís da Silva, no passado mais remoto as dificuldades ainda se restringiam à solidão e ao desamparo emocional.

Embora o personagem tenha vivido uma infância sem afeto e tenha assistido cedo à decadência de sua posição de classe na velha oligarquia, gozava ainda do rastro de privilégios que esse *locus* social lhe proporcionou, inclusive pelo acesso à educação e à cultura numa década em que o país apresentava uma taxa de analfabetismo superior à metade da população.

²¹⁴ Algumas passagens são significativas dessa tentativa consciente de escape, como as seguintes: “Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba.” (p. 89) e “Tenho me esforçado para tornar-me criança e em consequência misturo coisas atuais a coisas antigas.” (p. 31).

²¹⁵ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 24/25.

Em resumo, observamos em Luís da Silva o ressentimento pela perda do prestígio que o coloca em desvantagem diante do capitalismo crescente do meio urbano, mas ao mesmo tempo e, apesar de tudo, o reconhecimento de uma situação de vantagem, mesmo que ínfima, diante de toda uma classe proletária que não pôde contar com um passado de privilégios.

John Gledson, em estudo que compara *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, a *Angústia*, aponta para o “sentimento de culpa” que advém dessa situação intermediária dos protagonistas dessas obras:

A escolha de funcionários públicos insignificantes para narradores tem um interesse mais específico, entretanto. Tal figura – se é afligido por uma consciência social mesmo num grau mínimo, como é o caso de Belmiro e Luís – deve sentir algum sentimento de culpa ou alienação da sociedade em que ele é, com toda probabilidade um parasita, tendo conseguido seu emprego da maneira habitual, graças a um favor ou por influências. É inevitável que isso afete a confiança em sua habilidade de refletir a verdade toda.²¹⁶

Tudo isso indica um posicionamento extremamente solitário na sociedade, pois o indivíduo não faz parte nem se comunica com os que estariam acima dele, tampouco com aqueles que estariam abaixo. Em *Angústia*, algumas passagens indicam claramente essa posição intermediária:

Não podíamos ser amigos [Luís da Silva e Julião Tavares]. Em primeiro lugar, o homem era bacharel, o que nos distanciava.²¹⁷

Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se como eu, em caixões de querosene, encostavam-se ao balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. Mas estavam longe. [...] Encolhia-me timidamente. Não simpatizavam comigo. Eu estava ali como um repórter, colhendo impressões. Nenhuma simpatia.

A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros.²¹⁸

Tenho lido muito livro em línguas estrangeiras. Habituei-me a entender algumas. Nunca me serviram para falar, mas sei o que há nos livros. Certas personagens de romances familiarizaram-se comigo. Apesar de serem de outras raças, viverem noutros continentes, estão perto de mim, mais perto que

²¹⁶ GLEDSON, John. O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro e Angústia. Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*, p. 201-299; p. 228.

²¹⁷ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 60.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 26.

aquele homem da minha raça, talvez meu parente, inquilino de um dr. Gouveia, policiado pelos mesmos indivíduos que me policiam.²¹⁹

Nota-se aqui a evidência do que foi dito há pouco. Luís da Silva é inapto à convivência com o burguês por quem só pode manter rancor e inapto também à convivência com os “vagabundos” (que não são mais do que os trabalhadores pobres), por haver no protagonista a consciência de que é emancipado desse meio pelo privilégio do acesso às letras: ele conhece literatura, conhece outras línguas, e isso é mais do que o bastante para instaurar um hiato entre eles.

A sensação de fracasso e alheamento social faz com que a raiva e o desejo de abalar violentamente tal estrutura se apodere da personagem. Em um momento, o narrador afirma que “dinheiro e propriedades” lhe dão “desejos violentos de mortandade e outras destruições”²²⁰. Mais uma vez num romance de Graciliano Ramos, um “crime” poderia ser a solução do fracasso para a personagem²²¹.

Diante disso, Julião Tavares – espécie de duplo do protagonista – não é apenas um homem que lhe tirou a possibilidade do casamento com Marina, mas como um representante exemplar do burguês, é aquele que lhe tirou também qualquer possibilidade de influência social²²².

É curioso que no momento do crime, com a corda no pescoço do rival, sobrevém ao protagonista um devaneio de que o enganaram desde a infância, que

²¹⁹ *Ibidem*, p. 174.

²²⁰ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p.23.

²²¹ Se tomarmos *S. Bernardo* como exemplo, fica clara tal relação. Paulo Honório consegue sua ascensão social através de práticas ilícitas que abarcam desde falcatruas menores, como a trapaça em relação a Padilha no que diz respeito à aquisição da fazenda, até o assassinato do vizinho com quem se desentendia pela demarcação de suas terras. Mas é possível ir além, se considerarmos os motivos que levaram Madalena ao suicídio, incluindo-a no rol das vítimas de Paulo Honório que esmagava aqueles que atravancavam seu caminho. Da mesma forma, em *Caetés*, o suicídio de Adrião, que possibilitou a João Valério tornar-se sócio da empresa, provavelmente não teria ocorrido se o protagonista não tivesse se envolvido com Luísa.

²²² Momentos antes do crime, Luís da Silva compara Julião Tavares ao cangaceiro Cirilo de Engrácia, personagem real conhecido por castrar suas vítimas, o que nos deixa inferir que o assassinato é na verdade uma afirmação da virilidade do protagonista, mas “virilidade” também no plano social.

todos os homens a sua volta eram insignificantes, mas não ele. Ali ele havia se tornado um “bípede”.

O espaço em que ocorre o crime, o bairro pobre Bebedouro, é também significativo por mais uma vez permitir um recuo ao passado, como nas viagens de bonde em direção à periferia. Luís da Silva se lembra de vários personagens de sua infância, em especial dos cangaceiros de sua terra, como se naquele momento ele pudesse incorporar sua violência que enxerga como coragem.

Além disso, ao falar do crime e dos momentos imediatamente posteriores a ele, Luís da Silva não se refere a Marina, mas se lembra de Moisés e afirma estar “aborrecido”²²³ com ele. Como o amigo é justamente um personagem que defende ideias revolucionárias, parece haver instintivamente na consciência do protagonista a associação do crime cometido a um ideal de justiça social.

Portanto, partindo de um homem sem posição ideológica definida, mas que traz em si uma grande dose de recalques – o sentimental e o social – a tomada de atitudes escapa de um pensamento engajado, de uma luta organizada, como o é para seu amigo Moisés, e transborda através de uma ação instintiva. O crime é uma tentativa atrapalhada de ultrapassar sua própria condição social e sua posição de “pobre diabo”, e é obviamente inútil. Luís da Silva mata o rival mas sua situação não é alterada. Pelo contrário, após passar dias doente, em alucinação, sua vida retoma o ritmo amesquinçado, tornando-se ainda mais opressiva pelas lembranças que o crime ocupa em sua mente.

3 Atividade intelectual e criação literária

²²³ “Estava aborrecido com Moisés. Que me havia feito Moisés? Não me lembrava de nada, mas era certo que o judeu me pregara uma peça.” RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 203.

Um dado importante em *Angústia* é o de que todo o relato é conduzido por Luís da Silva depois de cometido o assassinato e, apesar de esse fato acentuar o tom de aviltamento ao tratar da própria existência, em alguns momentos nota-se que sua vida em Maceió antes de conhecer Marina, embora nunca tenha sido propriamente boa, é referida por ele, como vimos, como uma vida razoável. Outra passagem reforça essa ideia:

Considerava-me um valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim valor. O aluguel da casa estava pago. Andava em todas as ruas sem precisar dobrar as esquinas. Por uma diferença de dois votos tinha deixado de ser eleito Secretário da Associação Alagoana de Imprensa. Quinhentos mil-réis de ordenado. Com alguns ganchos, embirava uns setecentos. Podia até casar.²²⁴

Com a situação financeira estabilizada, sem dívidas, o protagonista ainda gozava de certa tranquilidade. Ele equilibrava-se entre o cargo público e o trabalho na redação do jornal, divertia-se na observação de tipos variados que frequentavam o café e nas discussões com os amigos, podendo ainda considerar-se um “valor”.

Observa-se que boa parte desse pequeno mas indispensável orgulho advém do fato de Luís circular de certa forma pelo meio intelectual alagoano – convém lembrar inclusive que ele conheceu Julião Tavares numa palestra do Instituto Histórico – o que demonstra uma inclinação contrária à do próprio Graciliano Ramos.

Graciliano Ramos, em uma entrevista em 1942, assim se refere aos círculos literários das capitais:

– No Nordeste, não podemos falar em “provincianismo”, luxo dos estados grandes: São Paulo, Minas, Rio Grande do Sul... Nós, do Nordeste, temos de ser “municipais” ou “nacionais”. E, a ter de morar em qualquer dos estados daquela região, acho preferível o interior às capitais, porque estas, seus mexericos, seus grupinhos literários, suas academiuzinhas, seus institutos históricos, são sempre muito ruins. Já no interior poderá um homem entrar em contato íntimo com a terra e o povo. [...]²²⁵

²²⁴ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 50.

²²⁵ *Idem*. Entrevista a Homero Senna (“Como eles são fora da literatura: Graciliano Ramos”, *Revista do Globo*, 1948) In: LEBENSZTAYN, Ieda & SALLA, Thiago Mio (Org.) *Op. cit.*, p. 188-206; P. 197.

A ironia flagrante nos diminutivos que utiliza para se referir aos grupos literários das capitais nordestinas revelam a indisposição de Graciliano para com essas confrarias intelectuais, preferindo o isolamento e o contato direto com o povo no interior. Mas, Luís da Silva, ao contrário disso, a princípio se vale desses encontros para sublinhar alguma possível influência no meio que frequenta.

Embora rebaixado socialmente, o protagonista pode contar ainda com essa vantagem advinda de sua formação. Em um texto sobre Graciliano Ramos, Maria Isabel Brunacci discorre sobre a condição dos intelectuais da década de 30:

Não há como negar que os intelectuais e escritores “recrutados” pela sociedade tiveram origem nas classes mais abastadas, com oportunidades de acesso a educação, instrução e informação, como aliás desde o início do sistema literário brasileiro – exceções raras foram os casos de Machado de Assis e Lima Barreto, por exemplo. De modo que constituíam um grupo privilegiado na sociedade da época, em que a taxa de analfabetismo era de cerca de 56%, numa população em torno de 40 milhões, dos quais 31% se concentravam em áreas urbanas do litoral. Como o patrocínio da produção literária praticamente inexistia, não se cogitava a profissionalização do escritor, e este desenvolvia a atividade literária como atividade paralela. Isso porque tinha de trabalhar para sustentar a família, muitas vezes em emprego público, como foi o caso de muitos dos intelectuais e escritores do período varguista.²²⁶

O protagonista de *Angústia* não deixa de representar o intelectual brasileiro da década de 30, impelido ao emprego público para seu sustento, pela incapacidade de profissionalização do escritor²²⁷, mas ciente de sua condição diferenciada na sociedade.

As atividades intelectuais de Luís da Silva abarcam ainda o trabalho de escrita – seja através dos artigos “encomendados” para o jornal, seja através dos sonetos que

²²⁶ BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*, p. 54/55.

²²⁷ Convém lembrar que uma das lutas de Graciliano Ramos como presidente da ABDE e participante da célula Theodore Dreiser do PCB era justamente pela necessidade urgente de profissionalização do escritor.

vendia para os jovens do interior publicarem em revistas –; o trabalho de crítica de obras literárias medíocres para editoras pequenas; as horas de leitura no quintal de sua casa; os planos, embora frouxos, da publicação de um livro que o tornaria conhecido; e, a redação, na esfera ficcional, do próprio livro que lemos.

Tudo isso faz com que o tema da atividade literária em *Angústia* alcance uma abrangência e uma profundidade ainda maiores que as presentes em *Caetés* e *S. Bernardo*, sendo explorado em variadas facetas.

Luís da Silva refere-se a suas atividades em tons diversos. Sobre a escrita para os jornais, por exemplo, considera algo espúrio, por ser muitas vezes fruto de encomendas; sobre a crítica literária afirma tratar-se de ocupação que o aborrece e só garante certo prestígio e uns trocados; sobre os sonetos que vendia, considera-os ruins e também mais uma fonte de renda; sobre a própria atividade de leitura, algo que permitia um escape e consolo da realidade. Já o desejo de escrita de um livro, de contos ou romance, parece merecer mais respeito pelo personagem, embora a princípio também tenha um caráter pragmático de garantir-lhe *status* social.

No entanto, como veremos, mesmo quando rebaixa suas atividades intelectuais, ele não consegue esconder seu conhecimento acerca delas. Um fator que não pode ser deixado de lado e que parece contribuir bastante para essa ambivalência na maneira como as enxerga diz respeito a uma mudança de enfoque que abrange toda a sua vida depois da perda de Marina e do assassinato de Julião Tavares.

Embora seja inexata a afirmação de que haveria uma diferença clara baseada num “antes” e “depois” na postura de Luís da Silva quanto às atividades que exerce, já que o relato é conduzido por ele posteriormente aos acontecimentos, certas marcas textuais ainda assim evidenciam uma mudança de prisma.

Em várias passagens de *Angústia*, Luís comenta as leituras realizadas no quintal de sua casa como um passatempo rotineiro que permitia o sossego numa época em que ainda gozava de certa tranquilidade, como a seguir:

Em janeiro do ano passado estava eu numa tarde no quintal, deitado numa espreguiçadeira, fumando e lendo um romance. O romance não prestava, mas os meus negócios iam equilibrados, os chefes me toleravam, as dívidas eram pequenas – e eu rosnava com um bocejo tranquilo:

- Tem coisas boas este livro.

Lia desatento, e as letras esmoreciam na sombra que a mangueira estirava sobre o quintal. [...] Distraía-me com leituras inúteis. Quando me caía nas mãos uma obra ordinária, ficava contentíssimo:

- Ora, muito bem. Isto é tão ruim que eu, com trabalho, poderia fazer coisa igual.

Os livros idiotas animam a gente. Se não fossem eles, nem sei quem se atreveria a começar.²²⁸

O hábito de leitura, ou a “inclinação para os impressos”²²⁹, transmitido pelo pai que passava os dias na rede lendo *Carlos Magno*, encoraja a escrita. Se o retrato que o personagem faz de seu pai é moldado pela frieza e pelo distanciamento, a leitura que evolui para a escrita na vida de Luís da Silva revela uma presença até certo ponto positiva do outro, constituindo uma herança não só de ressentimentos, muito embora o caráter heroico da obra preferida de seu pai reforce por contraste sua postura acomodada e a postura derrotista e quase alienada de Luís da Silva.

O trecho acima parece indicar uma espécie de sublimação na vida do protagonista: a aventura, seja qual for, que não encontra ou da qual não é capaz na realidade, é transferida para a ficção que preenche o vazio da vida monótona. Não parece coincidência o fato de que ao conhecer Marina, a leitura emperra, já que agora é instigado pela possibilidade de viver realmente aquilo que antes permanecia no plano da imaginação. E depois de experimentar essa nova possibilidade, mesmo ao vê-la escapando de seu domínio, no que diz respeito à experiência “amorosa”, com o

²²⁸ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 45.

²²⁹ *Ibidem*, p. 148.

distanciamento de Marina, já não parece possível retomar o estado propício à abstração de sua condição, pois os acontecimentos agora instauram um drama ainda maior na sua realidade:

O que eu precisava era ler um romance fantástico, um romance besta, em que os homens e as mulheres fossem criações absurdas, não andassem magoando-se, traindo-se. Histórias fáceis, sem almas complicadas. Infelizmente essas leituras já não me comovem.²³⁰

Da mesma forma, suas outras atividades relacionadas aos “impressos” são aludidas como um véu que poderia encobrir o mundo hostil a sua volta, mesmo tendo se tornado impossível diante dos novos fatos. Em um determinado momento, quando o protagonista vislumbra a possibilidade da gravidez de Marina, ao esbarrar em uma mulher grávida na rua²³¹, ele afirma: “Quero recolher-me, afastar-me daqueles estranhos que não compreendo, ouvir o Currupaco, ler, escrever. A multidão é hostil e terrível.”²³²

Seja diante de circunstâncias ameaçadoras, seja diante da rotina que também oprime, a visão da atividade literária por parte de Luís da Silva vai de encontro à maneira como Carlos Drummond de Andrade a descreve associando-a ao funcionalismo público no texto “A rotina e a quimera”:

O emprego do Estado concede com que viver, de ordinário sem folga, e essa é condição ideal para bom número de espíritos: certa mediania que elimina os cuidados imediatos, porém não abre perspectiva de ócio absoluto. O indivíduo tem apenas a calma necessária para refletir na mediocridade de uma vida que não conhece a fome nem o fausto; sente o peso dos regulamentos, que lhe compete observar ou lhe fazer observar; o papel barra-lhe a vista dos objetos naturais, como uma cortina parda. É então que intervém a imaginação criadora, para fazer desse papel precisamente o veículo de fuga, sorte de tapete mágico, em que o funcionário embarca, arrebatando consigo a doce ou

²³⁰ *Ibidem*, p. 100.

²³¹ A título de curiosidade, essa passagem de *Angústia* era considerada uma das mais significativas por Graciliano Ramos, sendo aquela que indica a Raúl Navarro para ser publicada numa revista argentina, no lugar dos contos solicitados pelo tradutor. Cf. Uma tradução frustrada. MAIA, Pedro Moacir. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, p. 113-119.

²³² RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 137.

amarga invenção, que irá maravilhar outros indivíduos, igualmente prisioneiros de outras rotinas, por este vasto mundo de obrigações não escolhidas.²³³

Embora haja uma serenidade no tratamento dado à questão pelo escritor mineiro que se distancia do tom opressivo de *Angústia*, a visão da literatura como alento da realidade é comum a Graciliano Ramos, tendo sido discutida pelo escritor alagoano, com a ironia que lhe é flagrante:

Procuramos a razão da indiferença dos nossos escritores para os assuntos de natureza econômica. Talvez isso se relacione com as dificuldades em que se acham quase todos num país onde a profissão literária ainda é uma remota possibilidade e os artistas em geral se livram da fome entrando no funcionalismo público. Constrangidos pelo orçamento mesquinho, esses maus funcionários buscam na ficção um refúgio e esquecem voluntariamente as preocupações que os acabrunham. Sendo assim, temos de admitir que são exatamente cuidados excessivos de ordem econômica que lhes tiram o gosto de observar os fatos relativos à produção. O que eles produzem rende pouco, rende uma insignificância, e é possível que não queiram pensar nisso.²³⁴

No entanto, apesar de Luís da Silva constantemente aludir à atividade de leitura e escrita como simples possibilidade de escape, não se trata apenas disso, pois ele deixa entrever seu conhecimento e mesmo profundidade em relação a ela, sabe o que é a “boa” literatura, distinguindo-a do “romance besta”.

Cabe destacar ainda que Marina representa a figura que supostamente consome essa literatura fácil. Luís da Silva comenta que a moça, depois de conhecê-lo, andava pelo quintal com um romance que nunca abria, e que, além disso, numa de suas primeiras conversas, ela havia dito que estava lendo um “livro interessante, da biblioteca das moças.”²³⁵, o que o faz imediatamente considerá-la “estúpida”²³⁶. Dessa forma, também pela associação direta de Marina a essas obras, Luís da Silva não se

²³³ ANDRADE, Carlos Drummond de. A rotina e a quimera. *Passeios na ilha. Obras completas*, p. 671-673; p. 671.

²³⁴ RAMOS, Graciliano. O fator econômico no romance brasileiro. *Linhas tortas*, p. 253-259; p. 256.

²³⁵ *Idem. Angústia*, p. 53.

²³⁶ *Ibidem*, p. 53.

dispõe mais a lê-las – o que antes era um entretenimento se torna uma lembrança amargurada de seu drama.

Portanto, as “histórias fáceis” – semelhantes aos romances de aventura que seu pai costumava ler – agora são recusadas por Luís da Silva. Sobre tais romances, é curiosa a descrição que deles faz Lukács:

Os romances de aventura, que lhe adotaram a forma puramente artística, tornaram-se tão vazios de ideias quanto os seus predecessores imediatos, os romances de cavalaria. Também eles perderam a única tensão frutífera, a tensão transcendental, e substituíram-na por uma puramente social, ou descobriram o princípio motor da ação num prazer da aventura pela aventura. Num caso como no outro, apesar do talento realmente notável de alguns desses escritores, não se pôde evitar uma trivialidade última, uma aproximação cada vez maior do grande romance à leitura de entretenimento e a derradeira fusão de ambos.²³⁷

A partir disso, é possível arriscarmos a afirmação de que Luís da Silva teria abandonado uma ingenuidade que mantinha até então, num processo de desilusão que é positivo enquanto amadurecimento. Se a obra que lemos é no plano ficcional um romance tortuoso e complexo escrito pelo protagonista, ela significa o alcance da maturidade, do romance como conhecimento que traz as marcas da “melancolia do ser adulto”²³⁸, para usar uma expressão de Lukács.

Além disso, o desejo de isolamento de Luís da Silva, de afastar-se da multidão “hostil e terrível” para poder ler e escrever, se por uma lado soa como desejo de alienação, também diz respeito à inerente característica do ofício do escritor e intelectual – a necessária concentração e solidão para a realização da tarefa.

Embora longo e conhecido, o trecho de *Infância* em que o narrador compara a confecção de urupemas por seu avô à atividade literária merece ser citado por reforçar essa ideia de uma “obstinação concentrada”:

²³⁷ LUKÁCS, Georg. *Op. cit.*, p. 108.

²³⁸ *Ibidem*, p. 87.

Alguns viventes idosos chegavam, sumiam-se, tornavam a manifestar-se depois de longas ausências. De um deles, meu avô paterno, ficaram notícias vagas e um retrato desbotado no álbum que se guardava no baú. Legou-me talvez a vocação absurda para as coisas inúteis. [...] A grandeza e a harmonia singular hoje desdobram a figura gemente e mesquinha, de ordinário ocupada, apesar da moléstia, em fabricar miudezas. Tinha habilidade notável e muita paciência. *Paciência? Acho agora que não é paciência. É uma obstinação concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam. Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos – no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beiços que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes. Sentimos desânimo ou irritação, mas isto apenas se revela pelas tremura dos dedos, pelas rugas que se cavam. Na aparência estamos tranquilos. Se nos falarem, nada ouviremos ou ignoraremos o sentido do que nos dizem. E como há frequentes suspensões no trabalhos, com certeza imaginarão que temos preguiça. Desejamos realmente abandoná-lo. Contudo gastamos uma eternidade no arranjo de ninharias, que se combinam, resultam na obra tormentosa e falha.* Meu avô nunca aprendera nenhum ofício. Conhecia, porém, diversos, e a carência de mestre não lhe trouxe desvantagem. Suou na composição das urupemas. Se resolvesse desmanchar uma, estudaria facilmente a fibra, o aro, o tecido. Julgava isto um plágio. Trabalhador caprichoso e honesto, procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: preferiam vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis. O autor, insensível à crítica, perseverou nas urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável.²³⁹

A respeito de suas outras atividades intelectuais, o protagonista assim as resume:

Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que os meus escritos não prestam. Mas adquiri cedo o vício de ler romances e posso, com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto. Compus, no tempo da métrica e da rima, um livro de versos. Eram duzentos sonetos, aproximadamente. Não me foi possível publicá-los, e com a idade compreendi que não valiam nada. Em todo o caso acompanharam-me por onde andei. Um dia, na pensão de d. Aurora, o meu vizinho Macedo começou a elogiar um desses sonetos, que por sinal era dos piores, e acabou oferecendo-me por ele cinquenta mil-réis. Nem foi preciso copiar: arranquei a folha do livro e recebi o dinheiro, depois de jurar que a coisa estava inédita. Macedo transigiu comigo umas vinte vezes. Infelizmente voltou para São Paulo sem concluir o curso. Desde então procuro avistar-me com moços ingênuos que me compram esses produtos. Antigamente eram estampados em revistas, mas agora figuram em semanários da roça, e vendo-os a dez mil-réis. O volume está reduzido a um caderno de cinquenta folhas amarelas e roídas pelos ratos.

Trabalho num jornal. À noite dou um salto por lá, escrevo umas linhas. Os chefes políticos do interior brigam demais. Procuram-me, explicam os acontecimentos locais, e faço diatribes medonhas que, assinadas por eles, vão

²³⁹ RAMOS, Graciliano. *Infância*, p. 22/23. Grifo nosso.

para matéria paga. Ganho pela redação e ganho uns tantos por cento pela publicação. Arrumo desaforos em quantidade, e para redigi-los necessito defender sujeitos que deviam ser atacados. Além disso recebo de casas editoriais de segunda ordem traduções feitas à pressa, livros idiotas, desses que Marina aprecia. Passo uma vista nisso, alinhavo notas ligeiras e vendo os volumes no sebo. Alguns rapazes vêm consultar-me:

- Fulano é bom escritor, Luís?

Quando não conheço Fulano, respondo sempre:

- É uma besta.

E os rapazes acreditam.

Ora, foi uma vida assim cheia de ocupações cacetes que Julião Tavares veio perturbar. Atravancou-me o caminho, obrigou-me a paradas constantes, buliu-me com os nervos.

Às vezes eu estava espremendo o miolo para obter uma coluna de amabilidades ou descomposturas. É o que sei fazer, alinhar adjetivos, doces ou amargos, em conformidade com a encomenda.²⁴⁰

Observa-se aqui a explanação de três das suas atividades: a criação e a crítica literárias, bem como o trabalho jornalístico. Graciliano Ramos em crônicas reunidas no *Linhas tortas* alude ironicamente às duas últimas. Em uma delas transcreve trechos de duas colunas de crítica que teria escrito para dois jornais distintos (um “otimista”, outro “pessimista”), uma em que elogia uma poeta e outra em que desautoriza completamente a mesma poeta, concluindo ao final que “A coisa mais fácil do mundo é fazer crítica, fiquem sabendo, principalmente crítica literária”²⁴¹. Em outra crônica sobre um vendedor de jornais, compara o menino à figura do jornalista da seguinte forma:

Não é somente o jornalista que explora vantajosamente os crimes – ele, o garoto endiabrado, também sabe tirar partido das mais insignificantes perturbações da ordem, revestindo todos os fatos de acessórios que lhes dão proporções extraordinárias. Parece que tem o dom de pôr um grande vidro de aumentar em cima dos acontecimentos.

É astucioso, impostor, velhaco.

Com uma finura de comerciante velho, emprega artigos de mestre, complicados ardis, artifícios que são uma obra-prima de sutileza, tudo para embair os transeuntes. Mente apregoando sedutoras notícias fantásticas.

Enfim, sob certos pontos de vista, o pequeno garoto vendedor de jornais é uma espécie de jornalista em miniatura...²⁴²

²⁴⁰ *Idem. Angústia*, p. 57.

²⁴¹ RAMOS, Graciliano. XI. *Linhas tortas*, p. 35-37; p. 37.

²⁴² *Idem. X. Linhas tortas*, p. 31-35; p. 31.

Apesar da ironia ferrenha do escritor alagoano, o modo como fala das atividades, as quais ele mesmo exerceu, é imbuído do mesmo descrédito com que Luís da Silva as trata – atividades mesquinhas, “ocupações cacetes” associadas a um senso prático – sendo incluída por este a composição dos poemas.

Luís da Silva julga que seus escritos não prestam, revela sua postura vendida em relação aos artigos de jornais e leviana em relação à atividade crítica. No entanto, apesar de ser predominante o tom de rebaixamento, ainda assim, mais uma vez, ele deixa transparecer no texto sua habilidade para lidar com a escrita. Ele sabe utilizá-la com facilidade e sabe apontar a ingenuidade dos que compram seus poemas, bem como sabe discernir entre uma literatura de valor e outra “idiota”.

Sobre o descrédito em relação à própria criação literária, convém lembrar que Graciliano Ramos, embora afirmasse sua crença na literatura, sempre tratou suas obras da mesma maneira. São vários os exemplos disso presentes em cartas, discursos, dedicatórias, artigos de jornal. Citamos apenas um, em carta a sua mulher sobre a redação de *Angústia* que, no entanto, parecia ser sua obra preferida²⁴³:

Por enquanto pretendo entregar-me inteiramente a este desastre que preparo e que terá, se aparecer um editor maluco, cinquenta leitores do Amazonas ao Prata, talvez nem tanto.²⁴⁴

Seja como for, Luís da Silva discorre sobre suas atividades referindo-se ao momento em que Julião Tavares passa a forçar um convívio. Com isso, é inevitável uma mudança de tom no seu relato, como se narrar de forma mais direta a presença do rival na sua história reforçasse no presente a consciência do malogro.

Antes de conhecer Marina e Julião Tavares tudo parecia de certa forma transcorrer com naturalidade e ser exercido inclusive com certo prazer. O encontro

²⁴³ Cf. RAMOS, Ricardo. *Graciliano*: retrato fragmentado.

²⁴⁴ RAMOS, Graciliano. Carta 82 a Heloísa de Medeiro Ramos. *Cartas*, p. 153.

com os dois personagens, nesse triângulo que leva ao crime, é o que provoca o abalo de sua própria confiança nas atividades literária e intelectual.

Uma passagem, logo no início do romance, permite mais uma vez distinguir a mudança de postura em relação à literatura:

Certos lugares que *me davam prazer tornaram-se odiosos*. Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição.²⁴⁵

Note-se aqui que a literatura para o protagonista, diferentemente de como a via no passado, adquire um caráter puramente comercial, demonstrando uma espécie de submissão do próprio escritor ao mercado²⁴⁶. A literatura é vista agora como mercadoria, o que já foi também tema de crônicas de Graciliano Ramos. Em uma delas, ele afirma que os escritores acabam exercendo o “ofício de camelôs”²⁴⁷, e que o livro é “arma de dois gumes”²⁴⁸, e por isso é preciso aprender a manejá-lo. Se não é possível negar seu caráter de mercadoria, é preciso lidar com a criação literária com extrema responsabilidade.

Portanto, mais uma vez é possível afirmar que Luís da Silva parece vislumbrar uma nova consciência de seu papel enquanto intelectual na sociedade capitalista, embora pareça que tal consciência o incomode, tendo sido melhor, em sua visão, continuar no ramerrão de outrora, e, por isso também, reveste suas referências à atividade intelectual de um tom de amargura.

A frustração diante da perda da noiva para o rival torna impossível a concentração e o prazer do protagonista diante de suas atividades rotineiras que antes proporcionavam um confortável alheamento da existência medíocre. E o fracasso

²⁴⁵ *Idem. Angústia*, p. 21. Grifo nosso.

²⁴⁶ Cf. BRUNACCI, Maria Izabel. *Op. cit.*, p. 55.

²⁴⁷ RAMOS, Graciliano. Cultura a serviço do povo. In: SALLA, Thiago Mio (Org.) *Garranchos*, textos inéditos de Graciliano Ramos, p. 293-295; p. 293.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 294.

amoroso torna clara ainda sua posição rebaixada diante do bacharel rico e influente de acordo com a valoração estabelecida por essa sociedade que se situa no entrelugar entre a ordem pré-estabelecida e outra que ainda não se firmou. Mas o que parece ser o estopim de toda essa crise, aquilo que fere mais profundamente o protagonista é o fato de Julião Tavares, além de todas essas características, ter ainda inclinação para as letras e discursar de forma “postiça”, em “linguagem pulha”²⁴⁹, suas ideias. Em uma passagem, Luís da Silva afirma:

A cólera engasgava-me. Julião Tavares começou a falar e pouco a pouco serenou, mas não compreendi o que ele disse. Canalha. Meses atrás se entalara num processo de defloramento, de que se tinha livrado graças ao dinheiro do pai. Com o olho guloso em cima das mulheres bonitas, estava mesmo precisando uma surra. E um cachorro daquele fazia versos, era poeta.²⁵⁰

Portanto, se antes a atividade literária, apesar dos embustes às vezes a ela associados, era tida pelo protagonista como uma espécie de refúgio que lhe garantia ainda dignidade, retorno de um orgulho perdido com a derrocada de seu brasão familiar, forma de manter-se de pé diante de personagens como Julião Tavares, agora perde sua serventia pelo menos da maneira como era exercida. Sua pretensa superioridade sobre o outro pela via intelectual é, em termos, frustrada, assim como o é pela via econômica, e, diante dessa crise, o desejo de retorno ao tempo e à ordem social dos seu antepassados é referido de forma mais clara:

Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabo quero olhos. Trancado num quarto, sapecando as pestanas em cima de um livro, como sou vaidoso e como sou besta! Caminhei tanto, e o que fiz foi mastigar papel impresso. Idiota. [...] A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras. [...] Uma pessoa passa a vida remoendo essas bobagens. Tempo perdido. Uma criança mete a gente num chinelo [...]²⁵¹

²⁴⁹ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 61.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 85.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 89.

Lembrava-me disso e apalpava com desgosto os meus muques reduzidos. Que miséria! Escrevendo constantemente, o espinhaço doído, as ventas em cima do papel, lá se foram toda a força e todo o ânimo. De que me servia aquela verbiagem?²⁵²

Para que me habituei a ler papel impresso, a ouvir o rumor de linotipos? Desejaria calçar alpercatas, descansar numa rede armada no copiar, não ler nada ou ler inocentemente a história dos dozes pares de França.²⁵³

Em outra passagem, na qual o protagonista narra o momento em que seguiu Marina até a parteira que realizaria o aborto, é nítida a frustração de Luís da Silva e a idéia da inutilidade do trabalho intelectual. Luís da Silva se indigna diante de palavras revolucionárias – escritas sem pontuação – num bairro pobre de Maceió:

Aquela maneira de escrever os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Queriam fazer uma revolução sem vírgulas e traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então?
- Um homem sapeca as pestanas, conhece literatura, colabora nos jornais, e isto não vale nada? Pois sim. É só pegar um carvão, sujar a parede. Pois sim. Moisés que se arranje.²⁵⁴

Dessa forma, mais uma vez sua posição intermediária na sociedade é ressaltada. Suas habilidades também não se prestam à camada proletária, o que termina de colocar em risco seu futuro, abalando de uma vez a crença em seu valor em qualquer esfera social.

Dois pontos merecem ser discutidos aqui. Primeiramente, essa passagem retoma as discussões entre Luís da Silva e Moisés sobre a necessidade de uma arte literária revolucionária, para as massas, que este último defende, reforçando um debate que transborda os limites de *Angústia* e que estava se desenrolando no meio literário brasileiro e internacional da década de 30, como já tivemos a oportunidade de observar.

²⁵² *Ibidem*, p. 149.

²⁵³ *Ibidem*, p. 164.

²⁵⁴ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 171.

Nesse panorama – no qual a literatura panfletária chegou ao auge, e no qual praticamente se exigia a presença de um protagonista que representasse o proletariado, inclusive através de uma linguagem que muitas vezes ganhou contornos caricatos – Graciliano Ramos foi criticado por vários intelectuais de esquerda. A utilização de personagens como Paulo Honório, pertencente à classe de proprietários de terra, ou mesmo João Valério e Luís da Silva, ainda distantes do proletariado, foi motivo de questionamentos, juntamente com o pessimismo apontado na obra do escritor alagoano que não parecia dar chances à esperança de uma revolução.

Em entrevista a Newton Cavalcanti, questionado se acreditava em autores populares no Brasil, Graciliano Ramos responde:

Não acredito, não. Acho que as massas, as camadas populares, não foram atingidas e que nossos escritores só alcançaram o pequeno-burguês. Por quê? Porque a massa é muito nebulosa, é difícil interpretá-la, saber de que ela gosta. Além disso, os escritores, se não são classe, estão em uma classe que não é, evidentemente a operária. E do mesmo modo que não puderam penetrar no povo, não podem dizer o motivo pelo qual não conseguiram isso. Somente um inquérito entre o próprio povo poderia nos dizer dos motivos.²⁵⁵

Sempre avesso a qualquer dogma que se impusesse à criação artística e a essa literatura panfletária que se alastrava, Graciliano seguiu suas próprias fórmulas, afirmando que “cada um tem seu jeito de matar pulgas”²⁵⁶, e que “a literatura é revolucionária em essência, e não pelo estilo do panfleto”^{257 258}.

Nas palavras de Luís Bueno:

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

²⁵⁵ RAMOS, Graciliano. Entrevista a Newton Rodrigues. Revista *Renovação*, maio/junho, 1944 *apud* MORAES, Dênis de. *O velho Graça*, uma biografia de Graciliano Ramos, p. 196.

²⁵⁶ RAMOS, Graciliano *apud* MORAES, Dênis de. *Op. cit.*, p. 252.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 254.

²⁵⁸ Mais tarde, no final da década de 40, tal discussão se intensificou e Graciliano Ramos irritou-se com o chamado realismo socialista, afirmando que Zdanov, o teórico russo que ditava as regras pedagógicas da literatura aos escritores comunistas, não passava de um “cavalo” (RAMOS, Ricardo. *Op. cit.*, p. 141).

distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo.²⁵⁹

Em *Angústia*, portanto, a opinião de Graciliano Ramos coincide em parte com a de Luís da Silva. O protagonista do romance também não acredita em uma literatura voltada exclusivamente para as massas e enxerga seu distanciamento do proletariado como impossível de contornar. No entanto, se para Graciliano Ramos esse distanciamento deve ser aproveitado como própria denúncia, numa postura de engajamento à sua maneira, para Luís da Silva, embora perceba a complexidade dos problemas sociais, não há uma intenção clara de agir em prol de uma coletividade. Seus anseios são de ordem individual, mesmo egoísta, inclusive no que tange à atividade intelectual.

Outro ponto que merece uma digressão é a visão acerca da linguagem literária. Como vimos anteriormente, Graciliano Ramos sempre criticou a linguagem rebuscada na literatura e a discussão acerca disso está presente no interior de seus romances.

Em *Caetés*, João Valério demonstra antipatia por personagens, em geral bacharéis, que utilizam tal linguagem, e a caracterização dessas personagens é comumente realizada de forma a torná-los ridículos²⁶⁰; Em *S. Bernardo*, Paulo Honório logo no início instaura a questão ao discutir com Gondim sobre a linguagem que deve ser utilizada no livro que ainda pretendia construir coletivamente; Em *Angústia*, Luís da Silva posiciona-se contra a “linguagem pulha” de Julião Tavares.

No entanto, sabemos que Graciliano Ramos é conhecido por seu estilo distante da linguagem oral comum em seus contemporâneos, e, embora confesse que os escritores de 30 tenham se valido de uma liberdade trazida pelo movimento

²⁵⁹ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*, p. 24.

²⁶⁰ Cf. PINTO, Rolando Morel. Estruturas frásicas. In: BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; FACIOLI, Valentim (Org.) *Graciliano Ramos*, p. 254-261.

modernista da década anterior, se posicionava veementemente contra tal movimento em que, segundo ele, “aperream a gramática”²⁶¹.²⁶²

Na verdade, a crítica de Graciliano se estende da linguagem rebuscada dos bacharéis, que é instrumento de garantia de poder, ao abandono das regras gramaticais que não deixaria de significar por sua vez a submissão a padrões instaurados por uma nova ideologia dominante. E os comentários de Luís da Silva em *Angústia* parecem abranger esses dois lados.

Diante de todas essas digressões possibilitadas pelo romance *Angústia*, percebemos que o drama amoroso apontado como núcleo da narrativa é na verdade revelador de um problema ainda maior. Julião Tavares é um “rato” que roeu não apenas a possibilidade de uma reconciliação de Luís da Silva com a esfera afetiva antes recalcada, mas trouxe à tona todo um ressentimento de classe, forçando ainda mais a descrença na atuação de um pequeno-burguês literato na sociedade dos anos 30 – embora essa descrença seja reveladora do vislumbre de uma nova concepção acerca dela – como um dínamo que impulsionou à superfície o que permanecia adormecido num equilíbrio precário que o protagonista ainda conseguia manter.

A questão da criação literária pode ser vista em *Angústia* não como um mero adorno caracterizador da personagem, mas como algo que está no cerne da discussão do romance por representar um sustentáculo desse equilíbrio do protagonista no que diz respeito a todas as dimensões da sua personalidade.

É interessante que no momento em que Marina começa a se distanciar de Luís da Silva, a imagem dos “ratos”, tão frequente na obra, é evocada numa cena em que roem o armário dos livros e parecem roer também o interior do protagonista, como

²⁶¹ RAMOS, Graciliano. Discurso na ABDE. In: SALLA, Thiago Mio (Org.). *Op. cit.*, p. 315-319; p. 318.

²⁶² Graciliano Ramos discute a questão do modernismo e da necessidade de técnica na literatura em várias crônicas, como em “Os sapateiros da literatura”, “Dois mundos”, “Uma palestra” e “Decadência do romance brasileiro”.

uma metáfora da destruição da própria crença no valor das suas habilidades e da sua integridade:

Afinal íamos encontrar o armário dos livros transformado em cemitério de ratos. Os miseráveis escolhiam para sepultura as obras que mais me agradavam. Antes, porém, faziam um sarapatel feio na papelada. Mijavam-me a literatura toda, comiam-me os sonetos inéditos. Eu não podia escrever. Os grilos não me incomodavam, escrevo perfeitamente ouvindo os grilos. Havia uma orquestra deles, mas eu nem os notava. Saltavam-me em cima do papel, eu dava-lhes piparotes, e eles desapareciam. Os ratos é que me roíam a paciência. Corrote, corrote – era como se roessem qualquer coisa dentro de mim.²⁶³

Outro ponto que merece atenção em *Angústia* é o fato de o protagonista apresentar o desejo de escrever um livro de contos ou um romance, e, além disso, ser o autor fictício da obra que lemos.

4 Livro idealizado e livro escrito

Sobre o desejo de publicação de um livro por parte de Luís da Silva, a ideia aparece, na cronologia do relato, quando Marina já está publicamente com Julião Tavares, o que remete mais uma vez à procura de escape da realidade através da fantasia. Luís da Silva comenta:

Eu escreveria um livro de contos, que ela [a datilógrafa de “olhos de gato”] datilografaria nas horas vagas, interessando-se. Convidaríamos Pimentel e Moisés. Quando a corja estivesse na sala vizinha, bebendo, nós conversaríamos sobre literatura. Moisés atacaria os livros feitos com frases bem-arrumadas. A arte deveria estar ao alcance de todos, a serviço da política. [...] ²⁶⁴

Lúcia Helena Carvalho ressalta como esse desejo de escrever um livro seria um modo de desviar a opressão, transformando os “sentimentos de fracasso e inferioridade numa experiência de prazer”²⁶⁵. E ressalta ainda a presença da

²⁶³ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 99.

²⁶⁴ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 106.

²⁶⁵ CARVALHO, Lúcia Helena. *Op. cit.*, p. 97.

datilógrafa como um deslocamento do desejo sexual para o afeto, “em gozo comum de prazer sublimado pela atividade artística”²⁶⁶.

Trata-se aqui da questão da sublimação, que, de acordo com Freud, diz respeito aos desejos insatisfeitos que impulsionam a fantasia que é a “realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória”²⁶⁷, o que Luís da Silva já procurava anteriormente na leitura.

Nessa tentativa de evasão do desprazer, segue Luís da Silva fantasiando com seu livro. Quando relata o fato de Marina ter engravidado de Julião Tavares, mais uma vez surge o devaneio do narrador:

Alguns dias depois achava-me no banheiro, nu, fumando, fantasiando maluqueiras, o que sempre me acontece. Fico assim duas horas, sentado no cimento. Tomo uma xícara de café às seis horas e entro no banheiro. Saio às oito, depois das oito. Visto-me à pressa e corro para a repartição. Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se grandes revoluções na minha vida. Faço um livro, livro notável, um romance. Os jornais gritam, uns me atacam, outros me defendem. O diretor olha-me com raiva, mas sei perfeitamente que aquilo é ciúme e não me incomoda. Vou crescer muito. Quando o homem me repreender por causa da informação errada, compreenderei que se zanga porque o meu livro é comentado nas cidades grandes. E ouvirei as censuras resignado. Um sujeito me dirá:

- Meus parabéns, seu Silva. O senhor escreveu uma obra excelente. Está aqui a opinião dos críticos.

- Muito obrigado, doutor.

Abro a torneira, molho os pés. Às vezes passo uma semana compondo esse livro que vai ter grande êxito e acaba traduzido em línguas distantes. Mas isto me enerva. Ando no mundo na lua. Quando saio de casa, não vejo os conhecidos. Chego atrasado à repartição. Escrevo omitindo palavras, e se alguém me fala, acontece-me responder verdadeiros contrassensos. Para limitar-me às práticas ordinárias, necessito esforço enorme, e isto é doloroso. Não consigo voltar a ser o Luís da Silva de todos os dias. Olham-me surpreendidos: naturalmente digo tolices, sinto que tenho um ar apalermado. Tento reprimir essas crises de megalomania, luto desesperadamente para afastá-las. Não me dão prazer: excitam-me e abatem-me. Felizmente passam-se meses sem que isto me apareça.²⁶⁸

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 50.

²⁶⁷ FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. *Gradiva de Jensen e escritores criativos e devaneios*, p. 104.

²⁶⁸ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 139/140.

Além da fantasia de evasão, o intento de escrita é também de certa forma associado à ideia de submissão do escritor ao mercado por possibilitar, nos sonhos de Luís da Silva, reconhecimento e prestígio. Tornar-se conhecido, ser parabenizado ou motivo de inveja inclusive por aqueles que estariam em posição superior a sua, representa para Luís uma vitória, mas sabe-se que embora essa idéia ainda o persiga e se intensifique logo após narrar o crime – Luís sonha em fazer um livro “papudo” na prisão que seria traduzido para várias línguas –, a consciência de sua “megalomania” já se esboça como uma impossibilidade de realização, bem como impossibilidade de escape, e talvez por isso também o desejo de que essa ideia desapareça, como afirma o protagonista no início do relato.

De fato, o romance ou o livro de contos não é efetivado pelo protagonista da maneira como imaginava, mas sim um outro tipo de literatura que difere dos seus anseios literários anteriores. Como vimos, o livro que lemos, no plano ficcional, é um livro escrito por Luís da Silva, o que pode ser confirmado por algumas breves passagens do relato em que ele se dirige diretamente ao leitor ou afirma o processo de escrita:

*Não esperem a descrição dessas paredes velhas que dr. Gouveia me aluga, sem remorso, por cento e vinte mil-réis mensais, fora a pena de água. Afinal, para a minha história, o quintal vale mais que a casa.*²⁶⁹

Talvez o mamoeiro, as roseiras, o monte de lixo me passassem despercebidos, e se os menciono, é que *escrevendo estas notas*, revejo-os daqui.²⁷⁰

Foi por aquele tempo que Julião Tavares deu para aparecer aqui em casa. *Lembram-se dele*. Os jornais andaram a elogiá-lo, mas disseram mentira.²⁷¹

O fragmento supracitado, em que o narrador informa os leitores de que eles se “lembra” de Julião Tavares por causa das notícias de jornal, reforça uma pretensão

²⁶⁹ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 51. Grifo nosso.

²⁷⁰ *Ibidem*, p.51. Grifo nosso.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 55. Grifo nosso.

“verídica” das anotações do protagonista que acabam por funcionar como uma confissão e também como denúncia da opressão vivida.

Numa escrita híbrida entre romance e memórias, romance e confissão, Luís da Silva desvirtua a intenção inicial de compor uma “mercadoria” literária que lhe daria em troca uma espécie de glória social para compor uma obra de exposição íntima, perfazendo um deslocamento inevitável diante de tudo o que viveu.

Graciliano Ramos deixa ver em vários de seus depoimentos a aliança estreita entre ficção e realidade, afirmando em sua atividade de escritor o imperativo de algo íntimo que faz a escrita surgir e se desenvolver. Em uma crônica, ele diz:

É intuitivo que só devemos escrever se qualquer coisa nos vem do íntimo, qualquer coisa que nos chega sem provocação e quer sair. Pode ser que isso nos apareça uma vez, muitas vezes e pode não aparecer nunca.²⁷²

Luís da Silva parece seguir o mesmo caminho, descobrindo pela primeira vez a necessidade íntima da escrita enraizada agora na experiência concreta, ao contrário do que era antes.

A própria construção da narrativa expõe uma dificuldade de ordenamento condizente com essa nova forma textual. Silviano Santiago em posfácio para uma edição de *Angústia* indica no romance, de forma análoga a que já o fazia Antonio Candido²⁷³, três “processos de rememoração”²⁷⁴ que englobam respectivamente um ano e meio da rotina de Luís da Silva, trinta e poucos anos de vida desde o passado no interior, e uma “superabundância”²⁷⁵ do texto que diz respeito às constantes reiteraões ali presentes.

²⁷² RAMOS, Graciliano. Agradecimento à Sociedade Felipe D’Oliveira. In: SALLA, Thiago Mio (Org.). *Op. cit.*, p. 216-220; p. 218.

²⁷³ Candido comenta o tempo tríplice da obra: a “realidade objetiva”, a “referência à experiência passada” e “sua deformação por uma crispada visão subjetiva”. CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 113.

²⁷⁴ SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 341-350; 341.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 344.

De acordo com o crítico, este último processo é somado ainda ao fato de ocorrer no texto um “hiato semântico”²⁷⁶ entre as frases, característica que o associa à técnica cinematográfica do “fade out” (quando “uma imagem desaparece pouco a pouco”) e “fade in” (quando “outra imagem, semelhante e/ou diferente, vai sobrepondo-se pouco a pouco à anterior”)²⁷⁷ e à presença constante do futuro do pretérito indicando uma tentativa de escape da realidade e um índice de frustração do sujeito.

Tudo isso, somado ainda à construção predominantemente paratática que, de acordo com Rui Mourão, cria uma “impressão de amontoamento”²⁷⁸ e impede a “ideia de sucessividade”²⁷⁹, contribui para a fragmentação da narrativa que foi vista como um defeito por uma parcela da crítica de Graciliano Ramos. No entanto, justamente o caráter fragmentado e confuso da narrativa é consonante à visão do narrador-protagonista, expressando o estado mental em que se encontra depois de todos os fatos ocorridos, o que constitui na verdade uma prova do domínio técnico de Graciliano Ramos ao unir a matéria narrada à sua forma.

Observa-se na obra essa “superabundância” de imagens como a da mulher que lava garrafas, do homem que enche dornas, das formigas, das roseiras, da água, dos símbolos fálicos como as cobras, a corda, etc. Se esse traço pode ser associado à monotonia da vida do personagem cujo olhar tem pouco alcance para além de seu espaço doméstico, é também reflexo de sua personalidade obsessiva que parece manter um vínculo com a experiência do recalque erótico.

Como foi observado, Luís da Silva desde cedo parece ter recalcado a dimensão erótico-afetiva, utilizando para isso inclusive o texto ficcional. *Grosso*

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 345.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 345/346.

²⁷⁸ MOURÃO, Rui. *Op. cit.*, p. 91.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 95.

modo, é possível dizer que a partir do embate entre o sentimento amoroso e o conflito que o perseguem desde a infância na relação com o pai, por exemplo, o impulso é voltado para o pensamento ensimesmado que encontra na escrita uma possibilidade de satisfação não encontrada nas ações.

Portanto, se a criação ficcional emperra diante das adversidades reais a partir do momento em que o protagonista se deu a chance de procurar na vida concreta as aventuras que permaneciam embutidas nas atividades literárias anteriores, o que faz com que sua visão acerca da prática literária tenha amadurecido, inclusive a contragosto, outro tipo de texto – um romance de confissão – é eleito para tomar o seu lugar.

É inevitável aqui nos referirmos ao conhecido estudo feito por Candido no qual o crítico aponta o “espírito de jornada”²⁸⁰ na obra de Graciliano Ramos: a passagem gradual da narrativa ficcional à de confissão.

De acordo com Candido, a característica fundamental do escritor alagoano seria a tendência para manifestar-se através do testemunho sobre si mesmo que se adensa na passagem de um romance a outro, encontrando o ápice em *Memórias do cárcere*:

Temos com efeito, a princípio, dois romances (*Caetés e São Bernardo*) construídos com objetividade, não levantando outros problemas senão os da ficção. Em seguida, outro (*Angústia*), em que sentimos clara a atitude de rejeição consciente da sociedade, condicionada por tantas reminiscências e impulsos profundos que pude falar em “autobiografia virtual”, mais ou menos no sentido de autobiografia de recalques. *Infância* é autobiografia tratada literariamente; a sua técnica expositiva, a própria língua parecem indicar o desejo de lhe dar consistência de ficção. *Memórias do cárcere* é depoimento direto e, embora grande literatura, muito distante da tonalidade propriamente criadora. *Viagem*, afinal – póstumo e inacabado –, abandona os problemas pessoais para cingir-se à informação.

Vemos, pois, que a tendência principia como testemunho sobre si mesmo, por meio da ficção. O escritor vê o mundo através de seus problemas pessoais; sente necessidade de lhe dar contorno e projeta nos personagens a sua substância, deformada pela arte. A obra surge então como “fruto de uma

²⁸⁰ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 17.

neurose infantil filtrada por uma nobre imaginação” (Connolly) – mas conscientemente filtrada.²⁸¹

Ainda segundo o crítico, as “exigências formais” do romance, com seus personagens que se tornam “intermediários insatisfatórios”, “anteparos incômodos”, fazem com que ele não mais dê conta de suprir o “desejo de sinceridade” e por isso é abandonado em prol do testemunho direto²⁸².

Essa trajetória também é realizada por Luís da Silva, embora abarque apenas seu desejo de construção de uma obra ficcional e a realização de uma obra confessional.

Nessa nova forma de escrita, se a obsessão é visível e o texto não deixa de ser uma maneira de escape ou consolo, algo diferente do sentimento buscado nos devaneios da escrita de um romance, de um livro de contos, ou mesmo das outras atividades rotineiras associadas à criação textual, se insinua, por lidar com acontecimentos referentes à matéria autobiográfica, como se ao mesmo tempo pudesse haver aí um enfrentamento do real, embora muitos traços da própria personalidade do protagonista e de suas ações pareçam ainda escamoteados consciente ou inconscientemente.

Lúcia Helena Carvalho, ao tratar do desejo de Luís da Silva de escrever um texto ficcional, afirma:

Por intermédio da obra de arte, o artista não só alcança o reconhecimento dos outros homens na sociedade, que passam a considerá-lo como “um herói, um rei, um criador, um favorito”, como se sente ele próprio *criador*. E criar é possuir o Falo (notação laciana de poder), é ser capaz de fecundar e, desta forma, poder oferecer simbolicamente à mãe o filho, produto da criação – a obra de arte.²⁸³

²⁸¹ *Ibidem*, p. 90.

²⁸² CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 90/91.

²⁸³ CARVALHO, Lúcia Helena. *Op. cit.*, p. 104.

Mas, ao tratar do texto efetivamente concluído por ele, pelas suas digressões, fragmentação, presença constante de fluxos de consciência, a crítica indica que Luís da Silva teria se tornado objeto da escritura e não mais sujeito dela, o que faz com que tal gesto de potência não mais ocorra.

De fato, o texto de *Angústia* é heterogêneo, apresentando fragmentos em que prevalece a linearidade; outros em que a transição para o passado é realizada com a mediação do narrador através de expressões como “lembro-me”, etc.; outros em que a passagem de um tempo a outro é mais brusca, com presença mais intensa de fluxos de consciência – em momentos em que o sentimento de raiva é maior, como ao rememorar a união entre Julião Tavares e Marina.

No entanto, mesmo no fragmento final, construído em um só parágrafo, em que relata a alucinação posterior ao crime, ainda assim há um certo controle por parte do narrador que pode ser visto através de expressões como: “Quem teria entrado no quarto durante a inconsciência prolongada?”²⁸⁴, “Certamente dizia coisas sem nexos”²⁸⁵, “A confusão se dissipava”²⁸⁶, “A leseira recomeçava”²⁸⁷, o que indica que a narrativa não se dá completamente à sua revelia.

Se é cabível dizer que em diversos momentos o relato é conduzido como uma “cena”²⁸⁸, dramatizando-se diretamente as ações e as palavras, a tentativa do narrador de controlar o discurso escorregadio, mediando o devaneio, não deixa de se apresentar. E, sendo assim, a escrita do texto confessional é também uma forma de afirmação, de potência – mais bem-sucedida do que seria a modalidade

²⁸⁴ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 222.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 223.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 223.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 227.

²⁸⁸ Utilizamos aqui a tradução literal da expressão “scene” que se opõem a “summary”, de Norman Friedman. Points of view in fiction. The development of a critical concept. In: STEVICK, Philip (Ed.) *The theory of the novel*, p. 108-137.

declaradamente ficcional – tentada ao máximo no universo do obsessivo para quem só o fragmentado é possível.

A atividade literária empreendida, por maior que seja seu caráter desnorteado, não deixa de constituir na prática o restabelecimento de uma crença perdida agora calcada numa literatura que não é mais vista como mero produto ou como mero entretenimento, constituindo um meio de autoconhecimento.

A trajetória de Luís da Silva – como a trajetória de Fabiano em *Vidas secas* – perfaz um círculo pelo fato de que no final dos acontecimentos sua vida retoma o fracasso que havia experimentado nas suas perambulações da mocidade, inclusive agravando-se por ter se tornado um assassino. A ideia de circularidade, que inclusive remete à imagem do “parafuso” frequente na obra, instaura na estrutura a ironia de Graciliano Ramos – a narrativa não aparenta avançar assim como o protagonista.

No entanto, mesmo que não haja consciência do processo por parte de Luís da Silva, e mesmo que permaneça arrasado na vida, a despeito disso, um passo além parece ter sido efetivado no que diz respeito a seu amadurecimento como intelectual.

A recusa à literatura de entretenimento, a consciência do desgosto provocado pelo caráter mercadológico dos textos encomendados, a afirmação da vaidade e da megalomania ao se referir aos próprios sonhos de notoriedade pela ficção, e o recuso final da escrita confessional, revelam, à revelia do próprio personagem, um obstáculo à leviandade com que Luís da Silva lidava com o exercício intelectual e literário.

Sérgio Buarque de Holanda, em um texto que retoma a polêmica criada por Mário de Andrade em torno da figura do pobre diabo, afirma:

O bom sucesso de um indivíduo quer dizer apenas que ele soube acomodar-se ao seu mundo circunstante, quer dizer que a sociedade assentou nele como uma luva. Os conflitos perdem nesse caso sua intensidade, e com eles o elemento dramático e o romanesco. [...] E quando o novelista deixa sua criatura no último degrau para o triunfo definitivo, isto significa forçosamente

que lavrou sua sentença de morte; então só lhe cabe despedir-se do leitor com um ponto final.²⁸⁹

Assim, o fracasso de Luís da Silva pode ser visto como uma curiosa espécie de avanço, mesmo que apenas de um ponto de visto externo à obra. Em meio a sua ruína quase completa, uma construção, pequena e imperfeita, se ergueu através da escrita de confissão que se torna uma “arremetida”²⁹⁰ contra o mundo vilipendiado.

Diante de tudo isso, a criação literária e a presença de um “narrador-escritor” se apresenta como um dos pontos centrais de *Angústia*, além de abarcar diversas outras obras de Graciliano Ramos desde o romance de estreia, como vimos. Longe de constituir um mero aparato ficcional, essa questão aponta mesmo para uma espécie de projeto no conjunto da obra do escritor alagoano, constituindo assim um ponto essencial na composição da “unidade na diversidade”²⁹¹ de seus livros.

²⁸⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Situação do romance. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária* (vol. II), p. 327-330; p. 328.

²⁹⁰ Cf. GIMENEZ, Erwin Torralbo. Tempos de insônia: alguns papéis avulsos de Graciliano Ramos. In: WERKEMA, Andréa Sirihal *et al* (Org.). *Op. cit.*, p. 53-93; p. 80.

²⁹¹ A expressão é de CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 18.

Capítulo IV:
Graciliano Ramos – o escritor isolado

Na escuridão percebi o valor enorme das palavras.

Graciliano Ramos

1 Apresentação

Otto Maria Carpeaux, no texto “Visão de Graciliano”, de 1943, traduzia os procedimentos de Graciliano Ramos ao denominá-lo de “clássico experimentador”: clássico, pela correção da linguagem, pela eliminação do que não é essencial e pela fuga dos modismos literários; experimentador, pela utilização de um estilo diferenciado a cada romance:

É um clássico. Mas – contradição enigmática – é um clássico experimentador. A estreia excepcionalmente tardia, com mais de quarenta anos de idade, deve ter sido precedida de vagarosos preparativos de um experimentador, e mesmo depois continuou sempre a experimentar. O nosso amigo comum Aurélio Buarque de Holanda chamou-me a atenção para a circunstância de representar cada uma das obras de Graciliano Ramos um tipo diferente de romance.²⁹²

De *Caetés* a *Memórias do cárcere*, o leitor de Graciliano Ramos passeia não apenas por gêneros diferenciados – pelo romance, conto, crônica e textos de caráter testemunhal – como percebe diferenças significativas entre obras que partilham do mesmo gênero, como ocorre em relação aos três primeiros romances: o caráter prolixo e menos original de *Caetés* é seguido pelo estilo condensado e preciso de *S. Bernardo* que, por sua vez, cede lugar ao expressionismo vertiginoso de *Angústia*.

Os protagonistas dos três primeiros romances, embora se assemelhem pela posição de narradores e pelo momento histórico em que atuam, ocupam diferentes situações no contexto social e apresentam diferentes visões de mundo: João Valério, funcionário de comércio, vaidoso e superficial, com suas volubilidades de caráter e veleidades intelectuais, está inscrito numa pequena burguesia paralisada do interior de Alagoas; Paulo Honório, no meio rural, antigo trabalhador de eito e no presente “coronel” de oligarquias mais modernas, narra sua história de vida na qual coexistem

²⁹² CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano. In: BRAYNER, Sônia (Org.) *Graciliano Ramos*, p. 25-33; p. 26.

a brutalidade e fissuras de sentimento; Luís da Silva, funcionário público e representante do intelectual periférico em luta pela sobrevivência na capital alagoana – é jornalista, crítico literário, escritor –, permanece encarcerado no drama pessoal e social levado ao extremo por sua atitude criminosa.

Três romances com tonalidades muito diferentes, com protagonistas de índoles e ambições diferenciadas, *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia* apresentam, no entanto, cada um a sua maneira, a mesma correção de linguagem de Graciliano Ramos, o mesmo contexto histórico que compreende a década de 30, geografias muito próximas e discussões semelhantes que, partindo de pontos de vista distintos, perfazem um panorama capaz de expor as variadas facetas de um mesmo assunto.

São comuns às obras a orfandade, a dificuldade de relacionamento seja na esfera pessoal ou social, o meio pequeno-burguês periférico, as violências de toda ordem que assolam os protagonistas, algumas das quais eles próprios são agentes, e, o mais curioso a princípio, o fato de todos os três personagens envolverem-se na escrita literária, trazendo como centro a tópica da atividade ficcional e seus desdobramentos – as dificuldades da escrita que subvertem os projetos iniciais dos narradores, a literatura como meio de autoconhecimento, a procura de uma espécie de verdade através do exercício artístico, as discussões sobre linguagem, o debate sobre culturas popular e erudita, o papel do intelectual na sociedade.

Todos os pontos mencionados estão, em cada um dos romances, costurados num estranho trançado que encontra ressonância nas obras posteriores do autor, bem como em depoimentos paralelos, e constituem uma obsessão de Graciliano Ramos pela própria atividade de escritor, expondo aspectos que parecem se referir às próprias experiências pessoais.

Infância, por abordar as memórias do próprio escritor, é, nesse sentido, um livro essencial para a elucidação das razões dessa trama curiosa. Sem pretendermos adentrar no universo biográfico como explicação taxativa da obra, a leitura desse livro, assim como de depoimentos pessoais presentes em cartas e crônicas de Graciliano, possibilita em certa medida um esclarecimento dos assuntos recorrentes nos três primeiros romances, já que encontramos nele aspectos similares que unem os tópicos da solidão, da violência, do afeto sublimado, da literatura e da questão político-social.

2 Afetividade e literatura

Infância, publicado em 1945, livro em que se misturam o caráter memorialístico e o caráter ficcional²⁹³, narra as brutalidades da infância amargurada do autor-personagem. Quase um romance de formação, o livro revela desde o universo familiar ao primeiro contato com o sentimento amoroso, além da penosa experiência de aprendizagem da leitura, do paulatino conhecimento da literatura e do apego a ela por parte do menino cujo caráter tímido e esquivo é moldado principalmente pelas violências cotidianas, sem que, contudo, como é típico de Graciliano Ramos, a narração seja contaminada por qualquer indício de sentimentalismo ou revolta.

A imagem do menino amedrontado, fraco, inseguro, doente e incapaz de violências e autoafirmações é construída ao avesso das incoerências e arroubos de raiva por parte dos pais. As punições violentas típicas do caráter irascível do pai e a

²⁹³ Fernando Alves Cristóvão aponta tal mistura em *Infância* pelo fato de a identificação entre o autor e o narrador ser tênue, permanecendo como marcas autobiográficas apenas alguns “critérios extratextuais”, como nomes, datas ou lugares, além de se apresentar na obra certa “exemplaridade coletiva”, uma “infância-tipo” de sua região nordestina. Cf. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*.

constante agressividade materna que se traduz em xingamentos e menosprezos são a todo instante investigadas pelo narrador que procura compreender seus motivos e ainda justificá-los como consequência do precário equilíbrio econômico por parte do pai e pela pouca diferença de idade em relação à mãe, além da falta de cultura e de tato a ela associada.

O universo do menino no interior nordestino é espaço estreito e ainda mais restrito pelo isolamento do convívio com outros meninos. Forçado à solidão para que não se “contamine” – assim como o menino Luís da Silva –, o protagonista tem acesso praticamente apenas ao quintal da casa, à loja do pai e à escola.

O exercício penoso de alfabetização iniciado por imposição paterna e logo transposto às escolas e à responsabilidade de professores pouco aptos é quase sempre associado à impaciência e à palmatória e é constantemente sujeito aos caprichos dos responsáveis, à própria insegurança do menino sempre rebaixado e à dificuldade proveniente do teor inacessível e erudito dos textos a que tem acesso inicialmente.

No entanto, em um dos poucos momentos de benevolência por parte do pai, o menino se inicia na descoberta dos sentidos da escrita e, mais tarde, por influência da prima Emília, como narrado no capítulo “Astrônomos”, consegue transformar a atividade de leitura em refúgio e escape da realidade estreita, ampliando seu campo através da imaginação e do domínio dos sentidos da ficção:

[...] Proíbiam-me rir, falar alto, brincar com os vizinhos, ter opiniões. Eu vivia numa grande cadeia. Não, vivia numa cadeia pequena, como papagaio amarrado na gaiola.

Enxergara a libertação adivinhando a prosa difícil do romance. O pensamento se enganchava trôpego no enredo: as personagens se moviam lentas e vagas, pouco a pouco se destacavam, não se distinguiam dos seres reais. E faziam-me esquecer o código medonho que me atenzava. [...] ²⁹⁴

²⁹⁴ RAMOS. *Infância*, p. 208.

Todos esses elementos lembrados em *Infância* já apareciam nas obras anteriores do escritor. Como vimos, em *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, os três protagonistas demonstram dificuldade em lidar com o afeto, veem a literatura como possibilidade de consolo das agruras cotidianas e da solidão e levantam discussões sobre a linguagem literária e a cultura erudita. Cada um desses romances de Graciliano Ramos repisa os mesmos temas mencionados, transfigurando a seu modo as experiências dolorosas do próprio escritor.

As relações familiares conturbadas e o distanciamento criado entre o menino e os pais que ocupam grande parte das páginas de *Infância* não são motivo diretamente presente nos três primeiros romances, mas de certa forma aparece neles refletido através da insistente menção à solidão e à sensação de abandono dos três protagonistas, além da orfandade que os caracteriza.

Em *Caetés*, praticamente nada se sabe da família de João Valério, exceto o fato de ter ficado órfão seis anos antes do presente da narrativa, ter tido sua herança roubada e, além disso, ter iniciado a composição do romance histórico justamente nesse momento.

João Valério permanece solitário em praticamente todo o romance e o interesse pela mulher que a princípio idealizava, emprestando-lhe a imagem da grandiosa estrela vermelha Aldebarã, desaparece logo no momento em que o desejo antes interdito – a relação com Luísa se dava apenas na transgressão do adultério – poderia ser plenamente efetivado.

Em *S. Bernardo*, Paulo Honório, criado por pais postiços – guia de cego e ajudante da doceira Margarida – nem sequer sabe de suas origens e é o personagem que mais aparenta estar apartado da afetividade, tentando a todo custo esconder de si mesmo os sentimentos que lhe surgem como indício de fraqueza. Casa-se com

Madalena, traindo a racionalidade que afirmava inicialmente, mas a falta de comunicação e a inépcia para o relacionamento amoroso, além do embate entre as índoles contrárias, esmagam a mulher que acaba cometendo suicídio.

Dois anos depois da morte da esposa, no momento de maior solidão quando já não conta com a companhia outrora frequente dos amigos, Paulo Honório resolve escrever seu livro.

Luís da Silva, em *Angústia*, cujo pai é mencionado como uma figura alheia e capaz de crueldades no trato com o próprio filho, se torna órfão ainda na adolescência e se lança ao mundo na tentativa de sobrevivência.

O mais solitário e recalcado dos protagonistas, Luís da Silva se envolve com Marina motivado aparentemente pelo desejo erótico que é forte no livro, e, traído e arruinado, não parece mais encontrar conforto nem mesmo na literatura que anteriormente lhe era útil, embora ainda sonhe com um grande livro que o tornaria conhecido e respeitado.

Todos os três romances sublinham o caráter imprevisível e indecifrável da figura feminina, bem como a dificuldade de lidar com o sentimento amoroso, como é possível observar nas passagens abaixo transcritas:

Aqui tudo se tornava confuso, nenhum pensamento claro me acudia. [...] E vinha-me aquele olhar agudo, aquele rosto carregado. Talvez estivesse arrependida de me haver mostrado um pequenino sinal de afeição. Não sei. Que entendo eu, pobre rapaz, da alma caprichosa das mulheres? Imaginei, num deslumbramento, que Luísa gostava de mim e tinha ciúmes. Isto me pareceu exorbitante. E pedia-lhe de longe que me dissesse: “Vem.” Ou que me repelisse: “Deixa-me.” Que me livrasse enfim daquela angústia demasiado intensa para o meu pobre coração.²⁹⁵

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma idéia que me veio sem que nenhum rabo-de-saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar.²⁹⁶

²⁹⁵ RAMOS, Graciliano. *Caetés*, p. 91.

²⁹⁶ *Idem*. *S. Bernardo*, p. 67.

Apesar destas desvantagens, os negócios não iam mal. E foi exatamente por me correr a vida quase bem que a mulherinha me inspirou interesse – novidade, pois sempre fui alheio aos casos de sentimento. Trabalhos, compreendem? Trabalhos e pobreza. Às vezes o coração se apertava como corda de relógio bem enrolada. Um rato roía-me as entranhas.²⁹⁷

Se recorrermos às memórias de *Infância*, é possível perceber que a figura materna, raivosa e inculta, é comumente dotada de um humor cambiável que espanta o protagonista. Apenas catorze ou quinze anos mais velha que ele, a mãe chega a ser vista como companheira, quase uma criança como ele, mas o surpreendia, contudo, pelas mudanças bruscas no temperamento, tornando-se inesperadamente capaz de lhe impingir castigos violentos.

Sempre apelidado de “meu besta” e distante da mãe por toda a vida²⁹⁸, Graciliano parece ter se valido da própria experiência com o afeto distorcido para a caracterização de seus personagens no que diz respeito ao relacionamento com o sexo oposto.

Além disso, a justificativa encontrada de que o “gênio variável” da mãe seria fruto do meio ignorante em que vivia parece se relacionar, de maneira arrevesada, à valorização de personagens femininas com pendores intelectuais na obra do escritor, como ressalta Clara Ramos:

A valorização da mulher evidencia-se em toda a obra: Luísa, em *Caetés*, fala de contos, versos, novelas, enquanto o marido ferra no sono ou, com enormes bocejos, lamenta que a enxaqueca não lhe permita saborear enredos tão filosóficos. Madalena, a professorinha de *S. Bernardo*, escreve contos para revistas e se engrandece pelo trabalho em aula, o hábito de pensar e uma condição humana que faltam ao marido, inculto e brutal. Quando deseja fazer de Marina, em *Angústia*, um caráter de fato negativo, sem outro talento que o da traição, o autor lhe retira o trabalho e os valores intelectuais que considera sinônimos de uma personalidade feminina integral. Tais valores são reconhecidos em toda a sua obra. Nela podemos observar que para uma personagem feminina ser positiva necessita ir além dos pendores domésticos. Mesmo nas condições subumanas de *Vidas secas*, a “letrada” sinha Vitória

²⁹⁷ RAMOS, Graciliano. *Angústia*, p. 47.

²⁹⁸ Cf. RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano*.

detém a supremacia na família, é a cabeça-de-obra do casal, capaz de fazer contas e orientar Fabiano.²⁹⁹

Mesmo que ignoremos a relação entre os dados biográficos do escritor e a caracterização de suas personagens, não é possível negar as dificuldades afetivas dos protagonistas e a valorização da mulher dotada de capacidades intelectuais na obra ficcional de Graciliano Ramos, e acrescentamos nessa lista composta por Luísa, Madalena e mesmo sinha Vitória, a datilógrafa “de olhos de gato” que permanece no imaginário de Luís da Silva, em *Angústia*, e a pequena Laura, de *Infância*, que subverte a imagem frágil e romântica idealizada pelo protagonista substituindo-a sem rebaixamento pela capacidade intelectual e pelo domínio das letras.

Dessa forma, direta ou indiretamente, as mulheres presentes nos três primeiros romances de Graciliano Ramos estão atreladas à literatura, não apenas por atividades concretas a que se dedicam, como o hábito de leitura (no caso de Luísa) ou de escrita (no caso de Madalena), mas também pelo que suscitam nos protagonistas que tendem a sublimar na literatura os sentimentos recalcados na realidade.

Como o exercício literário é tentado como escape dos problemas dos protagonistas, dos mais corriqueiros aos mais aterradores, e como o sentimento amoroso nos três romances parece se situar entre os da última categoria, constituindo um dos temas centrais nas narrativas, é estabelecida uma relação complexa entre a mulher e a literatura, ou antes entre a dificuldade de satisfação dos desejos e a transposição dos mesmos para o universo imaginário, assim como o menino de *Infância* buscava na ficção a satisfação não encontrada na vida solitária e isolada.

A literatura viria, portanto, suprir a carência provocada pela incapacidade do enlace na vida amorosa, representando um lugar utópico de satisfação e de bem-estar. Contribui para essa ideia o fato de os três protagonistas buscarem ainda através da

²⁹⁹ RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano*, p. 199.

atividade de escrita, pelo menos como intenção inicial, uma espécie de glória, de reconhecimento que equivale a uma fuga da posição rebaixada socialmente e a uma tentativa de equiparação em relação aos rivais social e economicamente mais favorecidos. Pelo exercício intelectual, pela ideia de poder associada ao domínio do conhecimento, a virilidade constantemente esmagada nas relações cotidianas poderia ser recobrada.

João Valério se considera um “inseto”, mas imagina que pelo romance histórico seria alçado à outra posição, da mesma maneira que se apoia nas atividades de escrita como algo que supostamente lhe assegura alguma vantagem em relação aos outros homens de seu convívio no apequenado meio interiorano.

Paulo Honório, influente na sociedade em que vive, ainda assim não é valorizado pela própria mulher que tem em alta conta a atividade intelectual e os ideais de justiça social e não a capacidade administrativa e o acúmulo de capital do marido, o que parece ser um dos pontos que inicialmente motivam Paulo Honório à redação do livro, como uma espécie de revide intelectual.

Luís da Silva a princípio se considera digno justamente pelo exercício intelectual e pela participação no círculo letrado da capital alagoana, e, em alguns momentos, devaneia em um grande livro que o tornaria respeitado mundialmente.

Dessa forma, o desejo de domínio da palavra e o desejo de domínio da mulher compõem uma unidade que é frequente na obra de Graciliano Ramos e que, embora aparente uma mistura improvável, não é nova na filosofia e na psicanálise, como informa Lúcia H. Vianna:

[...] As aproximações entre mulher, linguagem e verdade têm largo curso no campo dos discursos da filosofia e da psicanálise exatamente porque têm em comum constituírem-se num desafio ao desejo de posse totalizante que identifica a cultura masculina. O outro representado pela mulher, cuja subjetividade se quer possuir tanto quanto deseja o seu corpo, associa-se inevitavelmente ao mundo simbólico da letra cujo domínio atribui àquele que

o alcança uma espécie de poder extremamente valorizado no mercado dos bens simbólicos. Tanto a mulher quanto a palavra desafiam no homem a sua cultura de dominação, do mesmo modo que os obstáculos à consecução desse objetivo parecem remetê-lo a um tipo de angústia que a psicanálise associa ao complexo de castração.³⁰⁰

A literatura enquanto espaço utópico de satisfação é falha assim como o “desejo de posse totalizante” da cultura masculina mencionado por Vianna. Em *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, tanto os planejamentos amorosos quanto os literários são desvirtuados: João Valério desiste do relacionamento com Luísa e desiste do romance histórico; Paulo Honório perde Madalena e não escreve a obra que pretendia inicialmente; Luís da Silva não se casa com Marina, torna-se descrente em relação à literatura e também não compõe o livro de contos ou o romance que almejava.

A dificuldade de comunicação na vida é acompanhada da dificuldade da escrita nessa espécie de “castração” que engloba todas as esferas do sujeito nos três romances.

Quanto a isso, convém lembrar também que se a ideia inicial era utilizar a literatura como meio pragmático de respaldo do orgulho ferido, os protagonistas são ainda frustrados pelo fato de seus rivais serem aptos ao exercício literário: dr. Castro, Padilha, Gondim, Julião Tavares produzem literatura, além de possuírem alguns (no caso de Castro, Gondim e Tavares) o valorizado título de bacharel.

Essa dificuldade de realização dos desejos é nítida em toda a obra de Graciliano Ramos e contribui em larga escala para seu epíteto de escritor dos mais pessimistas da literatura brasileira de 30. Lafetá, sobre o mesmo assunto, cunha a expressão “tonalidade graciliânica” para se referir justamente à tendência constante nas obras do autor ao esmagamento de qualquer possibilidade de sonho – “toda vez

³⁰⁰ VIANNA, Lúcia Helena. *Cenas de amor e morte na ficção brasileira*, p. 68/69.

que surge a possibilidade do sonho, da expansão do desejo, surge por outra parte a realidade para esmagá-la”³⁰¹.

No entanto, a crença de Graciliano Ramos na atividade literária nunca é abandonada e mesmo João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva, todos esmagados no final das narrativas, permanecem ao longo delas pensando e repensando o papel do exercício literário, e todos eles, de certa forma, passam pelo processo de autoconhecimento por meio da reflexão escrita, alcançando ainda certo amadurecimento mesmo não tendo plena consciência.

João Valério abandona o romance e embora nada tenha sido alterado em sua existência adquire ao final maior clareza em relação à própria situação. Paulo Honório desiste do plano inicial da escrita pela “divisão do trabalho”, mas investe na redação da obra que lemos, o que equivale à sua inserção no meio letrado que pertencia a Madalena, abrindo-se portanto ao universo alheio. Dessa forma, a escrita transforma-se num instrumento que lhe proporciona autocompreensão e a revisão das atitudes tomadas. Luís da Silva passa a tratar suas atividades pregressas – as encomendas de artigos, a crítica de obras ruins e mesmo a leitura de romances “bestas” – com um forte tom de descrença, além de reconhecer a “megalomania” do seu desejo de ter uma obra traduzida em vários países; no entanto, conclui o misto de confissão e memórias que lemos e que não deixa de ser um movimento contrário a seu ensimesmamento.

Dessa forma, se a literatura falha enquanto instância capaz de desviar o sujeito dos problemas reais, ela se reveste de uma potencialidade de reflexão do mundo e de maior comunicação com o outro que, apesar de também exposta ao fracasso, continua sempre no horizonte do sujeito na obra de Graciliano Ramos.

³⁰¹ LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance. *A dimensão da noite*, p. 284-295; p. 293.

3 Do plano individual ao coletivo: literatura e participação social

As relações afetivas distorcidas, a solidão proveniente dessa incapacidade de comunicação efetiva com o outro, bem como a tentativa de contornar pelo meio ficcional a angústia daí proveniente são a origem da ligação de Graciliano Ramos com a literatura nos seus anos de infância e extrapolam o relato memorialístico para encontrar também em João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva traços semelhantes.

No entanto, se a esfera pessoal e psicológica é o que constitui o marco zero da atividade artística, seu domínio é ampliado para outras esferas. A dificuldade de relacionamento não é exclusiva do ponto de vista individual e amoroso, mas é também um problema social e político que se evidencia nas obras do escritor.

A obsessão de Graciliano Ramos pelo tema da literatura equivale à obsessão pela busca de comunicação com o outro, de uma forma geral, e de participação nos debates que marcavam fortemente a literatura brasileira dos anos 30.

Graciliano sempre levantou a questão da possibilidade da literatura ser um meio de participação na vida política, demonstrando em vários momentos, inclusive, certa descrença em relação à eficácia de seu papel como intelectual brasileiro³⁰². Uma passagem de *Infância* revela a mesma desconfiança do homem adulto:

Demorei a atenção nuns cadernos de capa enfeitada por três faixas verticais, borões, nódoas cobertas de riscos semelhantes aos dos jornais e dos livros. Tive a ideia infeliz de abrir um desses folhetos, percorri as páginas amarelas, de papel ordinário. Meu pai tentou avivar-me a curiosidade valorizando com energia as linhas mal impressas, falhadas, antipáticas. Afirmou que as pessoas familiarizadas com elas dispunham de armas terríveis. Isto me pareceu absurdo: os traços insignificantes não tinham feição perigosa de armas. Ouvi os louvores, incrédulo.³⁰³

³⁰² É sabido, por exemplo, que Graciliano Ramos foi o último de sua família a se filiar ao Partido Comunista do Brasil, justamente por não confiar nas habilidades artísticas como maneira eficaz de contribuir para os ideais que já possuía, e só formalizou sua participação no partido após ter sido convencido pessoalmente por Carlos Prestes. Cf. RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*.

³⁰³ RAMOS, Graciliano. *Infância*, p. 102.

Se é difícil a princípio imaginar a palavra como arma, mais tarde, no entanto, Graciliano é peremptório na afirmação de seu poder: “A literatura é revolucionária em essência, e não pelo estilo do panfleto”³⁰⁴. Por isso, como sempre sublinhava o escritor, é necessário que o trabalho literário seja encarado com extrema responsabilidade e com pleno domínio das ideias e da técnica que acompanham a tarefa. Nesse sentido, a busca pelo meio mais apto e verdadeiro de participação pela literatura se traduz num rigoroso escrutínio de tudo o que envolve o papel do escritor e do intelectual no contexto em que se apresenta.

A mudança de estilos a cada livro que é evidenciada na obra de Graciliano Ramos é dessa forma uma investigação meticulosa de todas as facetas que compõem a questão e que transborda da temática para a fatura das obras. Os três primeiros romances evidenciam posturas diferentes, mas no conjunto compõem um mosaico capaz de revelar as contradições, dualismos, heterogeneidades presentes nas problemáticas das mais mesquinhas às mais significativas que envolvem o escritor brasileiro da época.

Num compromisso constante e coerente com suas ideias, Graciliano Ramos reflete a todo instante, através de seus personagens que figuram o escritor e intelectual, questões essenciais da atividade literária já apontadas aqui: a relação entre linguagem e poder, os modismos literários, a contraposição entre culturas erudita e popular, o as dificuldades do engajamento da literatura, a necessidade de educação das massas, a experiência como base essencial da criação artística, a vaidade e a verdade envolvidas no trabalho intelectual. E é justamente através de figuras díspares como João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva que o escritor exercita a observação crítica das heterogeneidades que caracterizam o processo e estabelece

³⁰⁴ RAMOS, Graciliano *apud* MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*, p. 254.

também pela discussão transposta à ficção um projeto literário ao qual se mantém fiel ao longo de toda a sua obra.

Quanto à linguagem e sua relação com o poder, bem como às culturas erudita e popular, são várias as referências de Graciliano Ramos que ressaltam constantemente o caráter positivo da cultura popular e apontam críticas aos que se valem de seus conhecimentos nas letras para se sobreporem à sabedoria baseada na experiência por parte da massa.

Em uma crônica de *Viventes das Alagoas*, por exemplo, Graciliano descreve uma disputa de martelo entre Inácio da Catingueira, negro e analfabeto, e Romano, representante dos “donos intelectuais do Brasil”³⁰⁵ que trazia para a cantoria referências da mitologia e da beletrística. O segundo, contando com o entusiasmo e a complacência dos ouvintes, ganhou a luta, mas nunca o respeito por parte do escritor alagoano:

Muita gente aceita isso. Nauseada, mas aceita, para mostrar sabedoria, quando todos deviam gritar honestamente que, tratando-se de “martelo”, Netuno e Minerva não têm cabimento.

Inácio da Catingueira, que homem! Foi uma das figuras mais interessantes da literatura brasileira, apesar de não saber ler. Como os seus olhos brindados de negro viam as coisas! É certo que temos outros sabidos demais. Mas há uma sabedoria alambicada que nos torna ridículos.³⁰⁶

Também em *Infância*, com a ironia que lhe era comum, Graciliano afirma que os melhores professores que teve eram ignorantes, pela capacidade de traduzirem em “calão” as “complicações eruditas”³⁰⁷ a que era submetido logo nos primeiros anos de aprendizagem.

Nos três primeiros romances, a discussão é evidenciada muitas vezes de maneira enviesada pelo olhar dos protagonistas. Em *Caetés*, João Valério critica a

³⁰⁵ RAMOS, Graciliano. Inácio da Catingueira e Romano. *Viventes das Alagoas*, p. 125-127; p. 127.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 126.

³⁰⁷ *Idem*. *Infância*, p. 117.

linguagem empolada e bacharelesca de Evaristo Barroca, no entanto a inveja e procura inseri-la em seu cotidiano e na obra que pretende escrever, na expectativa de que as “miçangas literárias” sejam capazes de lhe forjar uma aura de importância na sociedade pequeno-burguesa superficial que frequenta; em *S. Bernardo*, Paulo Honório recusa a linguagem artificial que Gondim pretendia utilizar e defende o coloquialismo na redação de seu livro, numa atitude inconsciente de modernidade literária; em *Angústia*, Luís da Silva debocha constantemente da fala de Julião Tavares, irritando-se diante da retórica empolada e vazia que caracteriza a elite bacharelesca da capital.

Portanto, seja através da hipocrisia de João Valério, da recusa instintiva de Paulo Honório ou da ojeriza recalcada de Luís da Silva, o fato é que está em evidência logo nos três primeiros livros do escritor sua preocupação constante com a expressão afetada e mesmo com o perigo da erudição a serviço da segregação social.

Graciliano Ramos defendia a instrução das massas, o que condiz com os cargos públicos ligados à educação que exerceu, e esse assunto está também presente principalmente em *Caetés* e *S. Bernardo*, nos quais a maioria dos personagens membros da elite opta pela ignorância do povo com o intuito de não ser prejudicada pela insubordinação dos trabalhadores. No entanto, se o ensino formal é capaz de ampliar o campo de atuação e a percepção da realidade, a experiência concreta parece ser ainda mais valorizada nos romances do escritor alagoano.

Nesse sentido, *S. Bernardo* é um exemplo importante, embora a princípio surpreendente. A “tradução” da linguagem do livro do português para o “brasileiro” a que se refere Graciliano em carta a Heloísa Ramos ressalta a crença na cultura e na linguagem popular de sua região:

[...] O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encencado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação, da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem. [...]³⁰⁸

Além disso, no que se refere à experiência como fator essencial na confecção literária, Paulo Honório seria o escritor mais próximo das ideias de Graciliano, por não ter sido corrompido pelos círculos literários das capitais, podendo contar apenas com sua intuição, observação e aprendizados colhidos na lida prática.

A crença de Graciliano Ramos no conhecimento empírico da realidade na confecção literária, seja no plano individual – da observação do próprio meio – seja no plano coletivo – da observação da realidade política, econômica e social do país – foi discutida em diversas crônicas e depoimentos do autor, como vimos, e é refletida nos romances.

Além de Paulo Honório, João Valério e Luís da Silva, de maneira diferente por terem muito mais contato com as influências letradas de seus grupos, ainda assim reforçam a premissa de Graciliano, pela subversão de seus próprios planejamentos literários. Na verdade, os três protagonistas inicialmente encaravam a atividade literária como capital cultural, meio de notoriedade, sonhando com a possibilidade de escreverem grandes obras. No entanto, todos acabam abandonando a ideia e construindo outro tipo de narrativa, apegada às próprias experiências e ao caráter confessional.

³⁰⁸ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 135.

João Valério não conclui nenhuma obra, mas narra a desistência da empreitada e reflete sobre as “lorotas” que pretendia escrever, além de trazer ao relato o questionamento acerca da cultura em que está inserido pela frequente evocação ao caráter civilizado e selvagem – e sua reversibilidade – do meio em que vive.

Paulo Honório compõe o livro baseado em seus conhecimentos de homem prático, desvirtuando a vaidosa intenção inicial e produzindo uma narrativa íntima. Além disso, mesmo envaidecido por ter conseguido finalizá-la (ele afirma no capítulo final que há no livro passagens “melhores que a literatura do Gondim” e que seria portanto superior a mestre Caetano e outros como ele), Paulo Honório logo na sequência revela a consciência de que o domínio da escrita assim como a posse de bens materiais não o tornam uma pessoa melhor:

Coloquei-me acima de minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria os recursos intelectuais necessários para engendrar esta narrativa. Magra, de acordo, mas em momentos de otimismo suponho que há nela pedaços melhores que a literatura do Gondim. Sou, pois, superior a mestre Caetano e a outros semelhantes. Considerando, porém que os enfeites do meu espírito se reduzem a farrapos de conhecimentos apanhados sem escolha e mal cosidos, devo confessar que a superioridade que me envaidece é bem mesquinha. Além disso estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária, que forneceram a essência da minha instrução, não me tornaram melhor que o que eu era quando arrastava a peroba. Pelo menos naquele tempo não sonhava ser o explorador feroz em que me transformei. Quanto às vantagens restantes – casas, terras, móveis, semoventes, consideração de políticos, etc. – é preciso convir em que tudo está fora de mim. Julgo que me desnorteei numa errada.³⁰⁹

Luís da Silva, por sua vez, além de expor com franqueza o caráter vilipendiado das próprias atividades que desempenhava e afirmar, como vimos, a “megalomania” do desejo de compor um romance ou livro de contos, escreve o relato amargurado de sua existência mesquinha e a confissão do crime cometido.

³⁰⁹ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 218.

Dessa maneira, tanto no interior do universo ficcional, em que os protagonistas são os “escritores”, ou no plano da realidade, em que Graciliano é o autor, a literatura jamais escapa dos limites da vivência, seja por escolha consciente ou por força dos próprios acontecimentos experimentados.

Associadas à questão da linguagem, da erudição, da cultura popular e da atenção à realidade, estão as ponderações de Graciliano Ramos acerca dos procedimentos de diferentes períodos literários brasileiros. Críticas a variadas correntes literárias se encontram nos três primeiros romances do escritor, em geral através da ironia.

Em *Caetés*, o apego de João Valério à retórica pomposa, aos estrangeirismos e às cenas de impacto associadas às descrições pitorescas que ele pretendia utilizar no romance histórico, somado ainda às referências diretas a José de Alencar e a Gonçalves Dias, se revelam como críticas de Graciliano aos eventuais excessos do romantismo brasileiro. E, ainda, a presença marcante da figura indígena que dá título ao livro pode ser apontada como uma sátira tanto do indianismo romântico como do modernismo da geração anterior – Graciliano inverte em *Caetés* qualquer ideia de utopia e de valorização do índio como símbolo nacional.

Em *Angústia*, a recusa de Luís da Silva dos escritos revolucionários sem pontuação nas paredes de Maceió revela mais uma vez a implicância de Graciliano Ramos com os procedimentos modernistas de ruptura com a gramática da geração de 22, como também demonstra a crítica do escritor à literatura panfletária de sua própria geração que muitas vezes transformava em caricatura o engajamento que pretendia exercer.

Graciliano Ramos defendia a modernidade na literatura, através da linguagem despojada dos jargões acadêmicos e dos adjetivos de enfeite, mas defendia também a

técnica e a gramática; não prescindia das denúncias político-sociais, mas recusava a pretensa familiaridade com o outro de classe, corrente na literatura da época, sobretudo nas imitações grotescas da fala do pobre, buscando desde o início a forma mais eficaz de se aproximar da massa e de participar da luta política, sem o risco de construir imagens e personagens postiços.

A respeito dessa constante observação da atividade literária, é curiosa a comparação de trechos de duas cartas que Graciliano escreveu no mesmo ano de 1937 ao mesmo destinatário, o tradutor argentino Benjamín de Garay. Ao tratar do envio de trechos de *Vidas secas* ao tradutor, Graciliano questiona tanto alguns aspectos da literatura regionalista, quanto da literatura modernista do meio urbano. Na primeira carta, ele afirma:

[...] Você me pediu há tempo que escrevesse umas coisas regionais. Lembra-se? Fiz isso, mas afastei-me da literatura que nos apresenta, sem nenhuma vergonha, matutos inverossímeis.

Os nossos matutos nunca foram observados convenientemente. Os que aparecem em romances pensam como a gente da cidade e falam difícil, apenas deformando as palavras, suprimindo os ss, os ll, os rr finais. Com esse recurso infantil, certos escritores brasileiros se julgam sagazes.

Acho que os tipos que lhe mando são verdadeiros. Procurei vê-los por dentro e evitei diálogos tolos e fáceis, que dão engulhos. Os meus matutos são calados e pensam pouco. Mas sempre devem ter algum pensamento, e é isto que me interessa. Não gastei com eles as metáforas ruins que o Nordeste produz com abundância. Também não descrevi o pôr-do-sol, a madrugada, a cheia e o incêndio, coisas obrigatórias, como você sabe. [...] ³¹⁰

Em outra carta, escrita menos de um mês depois, ele diz:

Ultimamente uns cidadãos têm aqui sustentado que a literatura do Nordeste é coisa mesquinha, interessante apenas para gente miúda que planta cana e algodão. Os indivíduos que se dedicam à nobre cultura do café só se poderão contentar com romances grandes, que serão escritos em S. Paulo, com certeza. As regionalices do Nordeste não valem nada. É o que dizem.

Não sei não, Garay. O meu bárbaro pensamento é este: um homem, uma mulher, dois meninos e um cachorro, dentro de uma cozinha, podem

³¹⁰ RAMOS, Graciliano. Carta XIV a Benjamín de Garay. In: MAIA, Pedro Moacir. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, p. 63.

representar muito bem a humanidade. E ficarei nisto, enquanto não me provarem que os arranha-céus têm alma. [...]³¹¹

Fica nítido no segundo trecho o debate travado entre os escritores regionalistas de 30 e os escritores urbanos, em geral defensores de uma literatura de natureza introspectiva. Graciliano Ramos defende a literatura nordestina e sua preocupação com a realidade que conhecia de perto. No entanto, ele aponta na primeira carta a necessidade de uma representação mais verdadeira dessa mesma realidade, criticando abertamente as descrições pitorescas e a inverossimilhança que residia na simples transfiguração do homem urbano em “matuto”, alterando-se apenas a linguagem e o ambiente.

Outro exemplo valoroso é o texto “Decadência do romance brasileiro”³¹², no qual Graciliano Ramos envolveu em suas críticas os escritores e amigos Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Amando Fontes, apontando nesses autores uma “curva” descendente depois de 1935. Segundo ele, tais escritores, que haviam se destacado como os melhores romancistas do nordeste, abandonaram o seu meio e passaram a se comportar na literatura de acordo com o comedimento dos escritores da cidade, “branqueando” as personagens e as aproximando da Academia.

E ainda:

Os nossos melhores romancistas viviam na província, miúdos e isentos de ambição. Contaram o que viram, o que ouviram, sem imaginar êxitos excessivos. Subiram muito – e devem sentir-se vexados por terem sido tão sinceros. Não voltarão a tratar daquelas coisas simples. Não poderiam recordá-las. Estão longe delas, constrangidos, limitados por numerosas conveniências. Para bem dizer, estão amarrados. Certamente ninguém lhes vai mandar que escrevam de uma forma ou de outra. Ou que não escrevam. Não senhor. Podem manifestar-se. Mas não se manifestam. Não conseguem recobrar a pureza e a coragem primitivas. Transformaram-se. Foram transformados. Sabem que a linguagem que adotavam não convém. Calam-se. Não tinham nenhuma disciplina, nem na gramática, nem na política. Diziam

³¹¹ RAMOS, Graciliano. Carta XVII a Benjamín de Garay. In: MAIA, Pedro Moacir. *Op. cit.*, p. 69.

³¹² O texto em questão foi publicado primeiramente em espanhol, em 1941, em Montevideu, e só em 1946 apareceu em português no periódico carioca *Literatura*.

às vezes coisas absurdas – e excelentes. Já não fazem isso. Pensam no que é necessário dizer. No que é vantajoso dizer. No que é possível dizer.³¹³

O trecho transcrito evidencia sem pudores a acusação feita por Graciliano Ramos a seus contemporâneos de uma submissão às concepções do grupo dos escritores dos grandes centros urbanos que a essa altura criticavam veementemente a literatura regionalista do nordeste. Limitados pela “conveniência” e pelas vantagens provenientes dessa associação, teriam assim negado a força de sua própria literatura que antes se baseava na observação direta e aguda dos problemas concretos de sua região e de seu país.

Esse levantamento nada condescendente por parte de Graciliano Ramos das atitudes intelectuais e dos procedimentos literários que levaram à decadência grande parte dos romancistas nordestinos depois de 1935, revela mais uma vez o questionamento do papel do intelectual brasileiro de sua época, papel que já estava sendo debatido em *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*.

Por um lado, encontramos João Valério, aspirante a escritor e intelectual, movido pela vaidade e pelas conveniências; ao centro, Paulo Honório, mais próximo da realidade concreta, mas distante do exercício literário como meio de denúncia e reflexão político-sociais; de outro lado, Luís da Silva, o que mais representa a figura do escritor da década de 30, sendo considerado inclusive como “metonímia do intelectual brasileiro e mesmo do intelectual latino-americano”³¹⁴ situado fora dos grandes centros.

Luís da Silva é o personagem que mais se aproxima do próprio Graciliano Ramos, pelo exercício intelectual e por algumas semelhanças biográficas. É nítido

³¹³ RAMOS, Graciliano. Decadência do romance brasileiro. In: SALLA, Thiago Mio (Org.) *Garranchos*, p. 262-267; p. 266/267.

³¹⁴ Cf. GARBUGLIO, José Carlos. Graciliano Ramos: a tradição do isolamento. In: BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; FACIOLI, Valentim (Org.) *Graciliano Ramos*, p. 366-385; p. 378.

inclusive o intercâmbio de passagens e referências tanto em relação a *Infância* como a depoimentos de Graciliano.

São características comuns aos dois a luta pela sobrevivência que muitas vezes obriga ao trabalho nas revisões de jornal e à publicação de textos por encomenda, além da posição socialmente intermediária – distante das massas e distante da elite burguesa – e da dificuldade de atuação no campo das letras estreitado ainda mais na periferia do país.

De acordo com Garbuglio, Luís da Silva ilustra bem a preocupação constante de Graciliano Ramos com a tendência ao isolamento do escritor e intelectual na cultura brasileira. Restam ao intelectual citadino e periférico as opções de permanecer isolado e solitário ou de servir “à classe que o isola”³¹⁵. Por isso, segundo o crítico, Luís só poderia escrever o sonhado livro na prisão, como se no espaço de confinamento físico, a liberdade de atuação fosse maior do que no espaço de confinamento simbólico em que continuaria cooptado, preso à escrita por encomendas, assemelhando-se a um mero “mediador de mercadorias” como o é João Valério.

Graciliano Ramos de fato se referia constantemente ao mesmo impasse na própria vida e chegou a declarar que, diante da possibilidade de sua prisão em 1936, talvez ali, assim como imaginava Luís da Silva, pudesse finalmente se dedicar com tranquilidade à correção de *Angústia* que acabara de escrever pouco tempo antes do cárcere, sem ter que se preocupar com as falsas relações e a sujeição a situações embaraçosas necessárias no entanto para a garantia do sustento familiar:

Naquele momento a ideia da prisão dava-me quase prazer: via ali um princípio de liberdade. Eximira-me do parecer, do ofício, da estampilha, dos horríveis cumprimentos ao deputado e ao senador; iria escapar a outras

³¹⁵ GARBUGLIO, José Carlos. Graciliano Ramos: a tradição do isolamento. In: BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; FACIOLI, Valentim (Org.) *Op. cit.*, p. 366-385; p. 385.

maçadas, gotas espessas, amargas, corrosivas. [...] Com franqueza, desejei que na acusação houvesse algum fundamento. E não vejam nisto bazófia ou mentiras: na situação em que me achava justifica-se a insensatez. A cadeia era o único lugar que me proporcionaria o mínimo de tranquilidade necessária para corrigir o livro.³¹⁶

O incômodo que atinge Graciliano é justamente o impasse entre a possibilidade de escrever o que se quer, escrever sobre a realidade que julga mais próxima e que é essencial à postura de denúncia, e, por outro lado, garantir as condições mínimas de sobrevivência que muitos só alcançariam pelo abandono da atitude verdadeira da escrita, pelo abandono das próprias convicções.

É significativo, por exemplo, que Graciliano Ramos tenha se recusado a obedecer às regras do realismo socialista ditadas aos membros do Partido Comunista por Zdanov³¹⁷, além de ter lutado, anos mais tarde, enquanto presidente da Associação Brasileira de Escritores, pela profissionalização do escritor.

Além disso, se as atividades intelectual e literária já apresentam por si só todas essas dificuldades, mais agravantes ainda seriam as dificuldades apresentadas por elas no meio acanhado do interior brasileiro. Quanto a isso, a questão que adensa o perigo da cooptação a qualquer grupo ou ideologia é a do obstáculo imposto ao escritor pelo próprio meio provinciano, distante dos centros influentes, que irá muitas vezes impedir a repercussão necessária para que se efetive a força de denúncia de seu trabalho.

Em uma passagem também de *Memórias do cárcere*, Graciliano se autodenomina “rabiscador de província” e discorre sobre isso:

[...] A crítica policial era tão estúpida que julgava a produção artística não pelo conteúdo, mas pelo nome do autor. Eu vivera numa sombra razoável, quase anônimo: dois livros de fôlego curto haviam despertado fraco interesse e alguma condescendência desdenhosa. Era um rabiscador provinciano

³¹⁶ RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*, p. 45.

³¹⁷ Cf. MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*.

detestado na província, ignorado na metrópole. Iriam analisar-me os romances, condená-los, queimá-los, chamar para eles a atenção da massa? Ou lançar-me-iam, tacitamente culpado, no meio de criminosos, indivíduos que sempre desejei conhecer de perto? [...] De qualquer jeito me apresentariam sociedade nova, me proporcionariam elementos para redigir qualquer coisa menos inútil que os dois volumes chochos encalhados nas prateleiras dos editores. [...]³¹⁸

Observa-se através desses exemplos a postura reflexiva de Graciliano Ramos que, recusando qualquer filiação a grupos ou momentos da literatura nacional, procurava a sua própria forma de expressão, da mesma maneira que o avô, como narrado em *Infância*, se concentrava na execução de urupemas “fortes” e “seguras”, sem ligar importância aos que o observavam e que certamente as prefeririam “corriqueiras” e “tradicionais”³¹⁹.

A busca pela forma ideal de manejo da literatura, portanto, está diretamente associada à busca pela melhor maneira de efetuar uma participação político-social. Os dois processos se confundem e se revelam tanto nas temáticas abordadas nas obras quanto em sua fatura.

Mais uma vez, como dizia Lafetá, a dimensão ética não se separa da dimensão estética em Graciliano Ramos. Seguindo o preceito de que a literatura só pode abordar de maneira responsável o universo vivenciado por quem a escreve, só é possível para Graciliano discutir a questão social no Brasil partindo de sua própria experiência como intelectual e escritor passível de sofrer todos as dificuldades apontadas.

Talvez o que mais caracterize Graciliano Ramos e impeça seu enquadramento num determinado estilo literário seja justamente essa obsessão pelo descortino da própria atividade. Mais do que a mistura entre traços psicológicos e questões sociais, mais do que a linguagem depurada e o estilo seco, parece ser a potência de sua

³¹⁸ RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*, p. 97.

³¹⁹ *Idem. Infância*, p. 23.

autorreflexão o que determina o seu lugar isolado no panorama da literatura brasileira de 30.

Graciliano, assim como Luís da Silva, afirmava que sempre havia brincado “só”, e, de alguma maneira, através desse exercício constante, continuou de certa forma isolado e solitário no meio cultural de seu país, mas é justamente essa solidão que permite uma comunicação mais eficiente com o outro, por ser sujeito apenas à própria convicção artística e à própria ideologia.

E nesse processo de perscrutação estética e ética em sua obra reside uma coragem profunda que não se esquivava diante da revelação das contradições e vícios da própria atividade, nem exalta gratuitamente suas virtudes. Todas as dobras são analisadas, das falhas aos potenciais positivos – vaidade pessoal, dificuldade de convívio no plano afetivo e social, recalques, desejo de reconhecimento e enriquecimento, capacidade de autoanálise pela atividade de escrita, possibilidade de compreensão dos defeitos e dualidades alheios.

Nesse sentido, João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva representam cada um a seu modo, pelas características avessas às crenças de Graciliano Ramos ou pela concordância em relação a elas, traços que compõem a figura complexa do intelectual e escritor no meio periférico brasileiro da década de 30.

Como afirmava o escritor alagoano, é possível que todos os personagens sejam ele mesmo:

Todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. É o que penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam.³²⁰

³²⁰ RAMOS, Graciliano. Alguns tipos sem importância. *Linhas tortas*, p. 194-196; p. 196.

O adensamento do caráter confessional que se observa na passagem de um livro a outro na obra de Graciliano Ramos, como Antonio Candido apontava ao falar de “espírito de jornada”³²¹, é de fato perceptível a cada livro e encontrará o auge em *Memórias do cárcere*. No entanto, *grosso modo*, arriscamos dizer que Graciliano é confessional desde o livro de estreia.

Cada um dos livros, cada um dos estilos diferenciados e cada um dos protagonistas muitas vezes díspares na sua obra evidenciam facetas do próprio escritor, permitindo a interrogação constante do papel do intelectual que, partindo de pontos-de-vista distintos, formam um mesmo panorama coeso, contribuindo cada um a sua maneira para o estabelecimento de seu projeto literário.

³²¹ CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*, p. 17.

Bibliografia

De Graciliano Ramos:

- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *Angústia*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011 (Edição comemorativa – 75 anos).
- _____. *Caetés* (Edição comemorativa – 80 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2013.
- _____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- _____. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- _____. *Insônia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.
- _____. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1967.
- _____. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1984; 2 v.
- _____. *Viagem*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- _____. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- _____. Entrevistas. In: SALLA, Thiago Mio & LEBENSZTAYN, Ieda (Org.). *Conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- _____. Textos inéditos. In: SALLA, Thiago Mio (Org.) *Garranchos*, textos inéditos de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RAMOS, Graciliano *et al.* Cartas inéditas. In: MAIA, Pedro Moacir. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*. Salvador: EDUFBA, 2008.

RAMOS, Graciliano *et al.* *Brandão entre o mar e o amor*. São Paulo: Martins editora, s/d.

Sobre Graciliano Ramos:

AMADO, Jorge. *Caetés*. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés* (Edição comemorativa – 80 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2013; p. 218-219.

- _____. Maceió, 1933 – visita. *In: RAMOS, Graciliano. Caetés* (Edição comemorativa – 80 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2013; p. 230-233.
- _____. Mestre Graça (Prefácio). *In: RAMOS, Graciliano. Viagem*. Rio de Janeiro: Record, 1986; p. 7-10.
- _____. Resenha. *In: RAMOS, Graciliano. Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 252-253.
- ÁVILA, Myriam. A cena da leitura nas memórias de infância. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 1079; v.1, n.1 (jun. 1979); p. 29-37.
- ATHAYDE, Tristão de. Os Ramos de Graciliano (Posfácio). *In: RAMOS, Graciliano. Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro: Record, 1986; p. 191-197.
- BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: UNICAMP, 2005.
- BRAYNER, Sônia. Graciliano Ramos. *In: COUTINHO, Afrânio (Org.). A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro/Niterói: UFF, 1986; p. 389-408.
- _____. (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere. Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das letras, 2002, p. 221-237.
- _____. Céu, inferno. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003; p. 19-50.
- BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; FACIOLI, Valentim (Org.) *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- BUENO, Luís. Uma grande estréia (Posfácio). *In: RAMOS, Graciliano. Caetés* (Edição comemorativa – 80 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2013; p. 262-272.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição brasileira*. São Paulo: Annablume, FAPESP; 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARNEIRO, Edison. *Angústia, o mais humano dos romances nacionais*. *In: RAMOS, Graciliano. Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 273-275.

- _____. *Caetés*. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés* (Edição comemorativa – 80 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2013; p. 220-221.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.
- CASTELLO, José. Pobre Luís da Silva. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 309-315.
- CAVALCANTI, Paulo. O prêmio Lima Barreto de 1936. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 266-268.
- CAVALCANTI, Valdemar. O romance *Caetés*. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés* (Edição comemorativa – 80 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2013; p. 207-208.
- COELHO, Marcelo. Graça pôs uma pedra no meio do caminho. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 290-294.
- CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Brasília: Ed. Brasília/ INL, 1975.
- FILHO, Adonias. *Angústia*. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 240-245.
- _____. Graciliano Ramos. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1969; p. 73-79.
- _____. Volta a Graciliano Ramos (Prefácio). In: RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 8 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970; p. 7-13.
- FLORENT, Adriana Coelho. *Graciliano Ramos em seu tempo: o meio literário na era Vargas*. São Paulo: Terceira margem, 2011.
- GIMENEZ, Erwin Torralbo. *Caetés: nossa gente é sem herói* (Posfácio). In: RAMOS, Graciliano. *Caetés* (Edição comemorativa – 80 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2013; p. 237-261.
- _____. *Graciliano Ramos: o mundo coberto de penas*. São Paulo: FFLCH, USP, 2005 (Tese de doutoramento).
- _____. Mal sem mudança – notas iniciais sobre *Angústia*. In: Revista *Estudos avançados*. São Paulo, vol. 26, n. 76, dez. 2012, p. 209-224.
- _____. O olho torto de Graciliano Ramos: metáfora e perspectiva. In: Revista *USP [online]*, n. 63. São Paulo, set/nov. 2004, p. 186-196.

- _____. Tempos de insônia: alguns papéis avulsos de Graciliano Ramos. In: WERKEMA, Andréia Sirihal *et al* (Org.). *Literatura Brasileira:1930*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012; p. 53-93.
- GLEDSON, John. O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro e Angústia. Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; p. 201-232.
- GONÇALVES, Floriano. Graciliano Ramos e o romance: ensaio de interpretação (Posfácio). In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. São Paulo: José Olympio, 1947; p. 7-76.
- GULLAR, Ferreira. O cotidiano menor de *Angústia*. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 295-296.
- GUTEMBERG, Luís. Luís da Silva somos nós. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 297-303.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Caetés*. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés* (Edição comemorativa – 80 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2013; p. 209-215.
- IVO, Ledo. Libertação e lembrança em Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 276-281.
- JÚNIOR, Peregrino. O romance introspectivo de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 269-270.
- JURANDIR, Dalcídio. Graciliano Ramos e uma velha impressão de Anatole. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 259-261.
- LAFETÁ, João Luiz. Graciliano Ramos. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2004; p. 518-521.
- _____. O mundo à revelia. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2004;p. 72-102.
- _____. Três teorias do romance: alcance, limitações, complementaridade. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2004; p. 284-295.
- LEBENSZTAYN, Ieda. *Graciliano Ramos e a novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis*. São Paulo: ECidade, 2010.

- LEITE, Otávio Dias. Amadeu Amaral Jr. Dentro do romance de Graciliano. *In*: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 264-265.
- _____. Um romance do subconsciente. *In*: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 250-251.
- LIMA, Luís Costa. A reificação de Paulo Honório. *Por que literatura*. Petrópolis: vozes, 1966; p. 51-72.
- _____. Graciliano Ramos e a recusa do caeté. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007; p. 437-453.
- LINS, Álvaro. Conteúdo e forma enriqueceram a literatura brasileira. *In*: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 322-325.
- _____. Valores e misérias das vidas secas. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963; p. 144-169.
- MALARD, Leticia. Como e por que aconteceu *Vidas secas*. *In*: WERKEMA, Andréia Sirihal *et al* (Org.). *Literatura Brasileira:1930*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012; p. 38-51.
- MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor (Posfácio). *In*: RAMOS, Graciliano. *Caetés* (Edição comemorativa – 80 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2013; p. 273-285.
- MIRANDA, Murilo. *Angústia é um conforto*. *In*: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 262-263.
- MIRANDA, Wander Melo. A arte política de Graciliano Ramos. *In*: *Ficções do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional*. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006; p. 131-171.
- _____. A permanência de *Angústia*. *In*: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 304-308.
- _____. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP, Belo Horizonte: UFMG, 1992.
- _____. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Col. Folha explica).
- _____. O valor enorme das palavras. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 1079; v.1, n.1 (jun. 1979); p. 11-17.
- MONTEZUMA, Nicolao. *Angústia*. *In*: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 254-256.

- MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- MOURA, Reinaldo. *Angústia*. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 257-258.
- MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. Curitiba: UFPR, 2003.
- NAPOLEÃO, Aluizio. Graciliano Ramos e *Angústia*. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 271-272.
- NETO, Godofredo de Oliveira. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2007; p. 224-233.
- PAES, José Paulo. Do fidalgo ao guarda-livros. *Transleituras: ensaios de interpretação literária*. São Paulo: Ática, 1995; p. 19-25.
- PAULINO, Graça. *Reflexões sobre os limites do poder do narrador em São Bernardo*. Faculdade de Letras da UFMG, 1979. (Tese de Doutorado).
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *São Bernardo e o mundo seco de Graciliano Ramos. A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992, p. 82-84.
- PÓLVORA, HÉLIO. O anti-herói trágico de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 284-289.
- PONTES, Mario. Bem perto do cume. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 326-328.
- PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Quíron/ Brasília: INL, 1975.
- QUEIROZ, Rachel de. Graciliano. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 282-283.
- RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.
- RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- REGO, José Lins. *Caetés*. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés* (Edição comemorativa – 80 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2013; p. 216-217.
- ROSENFELD, Anatol. Graciliano Ramos como poeta da seca. *Letras e leituras*. São Paulo; Edusp, 1994, p. 137-147.

- SANTIAGO, Silvano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 341- 350.
- SCLIAR, Moacyr. Inevitável comparação. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 316-321.
- SOARES, Cláudia Campos. Dois meninos, seus mundos. In: WERKEMA, Andréia Sirihal *et al* (Orgs.). *Literatura Brasileira:1930*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012; p. 94-136.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Livros novos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 246-249.
- _____. Memórias do cárcere (Prefácio). In: RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1984; v. 1; p. 7-30.
- SOUZA, Octavio Tarquino. Resenha. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (Edição comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011; p. 235-239.
- TELLES, Gilberto Mendonça. A escrituração da escrita: uma leitura dos romances de Graciliano Ramos. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis: Vozes, 1996; p. 397-420.
- Teresa*: Revista de Literatura Brasileira. Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, nº 2 (2001). São Paulo: Ed. 34, 2001.
- TURINA, Sérgio Roberto. *Angústia: os descaminhos da liberdade*. São Paulo: FFLCH, USP; 2012 (Dissertação de mestrado).
- VIANNA, Lúcia Helena. Cena II: mulher morta no quarto. *Cenas de amor e morte na ficção brasileira*. Niterói: EdUFF, 1999; p. 39-94.

Geral:

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha. Obras completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- _____. *O empalhador de passarinhos*. Rio de Janeiro: Martins, 1972.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. *O rumor da língua*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1988; p. 158-165.

- BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994; v.1.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Nova Alexandria/ Humanitas Editorial, 2007.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo; Cultrix, 1997.
- _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das letras, 2002
- BRADBURY, Malcom & Mc FARLANE, James (Orgs.) *Modernismo*, guia geral (1890-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: UNB, 2005.
- BRECHT, Bertold. Amplitude e variedade do modo de escrever realista. *Revista Estudos avançados*. São Paulo: USP, 1998, n° 34 (set./dez. 1998), v. 12; p. 267-276.
- BUENO, Luís. Divisão e unidade no romance de 30. In: WERKEMA, Andréia Sirihal et al (Orgs.). *Literatura Brasileira:1930*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012; p. 16-37.
- _____. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. da UNICAMP, 2006.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- _____. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- _____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaaios reunidos*, vol. 1 (1942-1978). Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade Ed., 1999.
- _____. *O realismo, o naturalismo e o parnasianismo por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012 (História da literatura ocidental, v. 7).
- CRÚXEN, Orlando. *A sublimação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: historiografia e história*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- _____. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneio. Gradiva de Jensen e escritores criativos e devaneios*. R.J.: Imago, 1976.
- _____. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância; O Moisés de Michelangelo*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- _____. *Notas sobre um caso de neurose obsessiva (o homem dos ratos)*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1967.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. (vol. I e II). São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- KEHL, Maria Rita. O ressentimento camuflado da sociedade brasileira. *In: Novos Estudos (CEBRAP)*, n. 71, março 2005; p. 163-180.
- KLINGER, Diana. *Escrita de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.
- LAFETÁ, João Luiz. 1930: *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LIMA, Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983; v.1.
- _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002; v.2.
- _____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

- _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- _____. O romance como epopéia burguesa *In: AD HOMINEM I* (Revista de filosofia, política, ciência da história). São Paulo.: Edições Ad Hominem, 1999; p. 87-117.
- _____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MAZZARI, Marcus Vinícius. *Romance de formação em perspectiva histórica: o Tambor de lata* de Günter Grass. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.
- MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992.
- _____. *História da literatura brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: INL, 1973.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. Campinas: Edusp, 1993.
- _____. Reflexões sobre o romance moderno. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976; p. 75-97.
- SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1999.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- STEVICK, Philip (Ed.) *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.