

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ELISA HÜBNER ALVES

**A REPRESENTAÇÃO DOS HOMENS DE LETRAS EM *CAETÉS, SÃO BERNARDO*  
E *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS**

PORTO ALEGRE

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ELISA HÜBNER ALVES

**A REPRESENTAÇÃO DOS HOMENS DE LETRAS EM *CAETÉS*, *SÃO BERNARDO*  
E *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS**

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura apresentada ao Instituto de Letras como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

PORTO ALEGRE

2022

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

**REITOR**

Carlos André Bulhões Mendes

**VICE-REITORA**

Patricia Pranke

**DIRETOR DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

Hélio Ricardo do Couto Alves

**VICE-DIRETOR DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

Alex Niche Teixeira

**DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS**

Carmem Luci da Costa e Silva

**VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS**

Márcia Montenegro Velho

**CHEFE DA BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES**

Luziane Graciano Martins

**CIP - Catalogação na Publicação**

Hübner Alves, Elisa

A representação dos homens de letras em Caetés, São Bernardo e Angústia, de Graciliano Ramos / Elisa

Hübner Alves. -- 2022.

108 f.

Orientador: Carlos Augusto Bonifácio Leite.

Dissertação (Mestrado) –

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto

de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Graciliano Ramos. 2. Narradores. 3. Escritores. I. Bonifácio Leite, Carlos Augusto, orient. II. Título.

**Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

**Elisa Hübner Alves**

**A REPRESENTAÇÃO DOS HOMENS DE LETRAS EM *CAETÉS*, *SÃO BERNARDO*  
E *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS**

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura apresentada ao Instituto de Letras como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

**Porto Alegre, 11 de julho de 2022**

**Resultado: Aprovada**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Homero Jose Vizeu Araujo  
Instituto de Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Ieda Lebensztayn  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Fernando Cerizara Gil  
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha mãe por ser a minha base, por me trazer os primeiros livros e me contar as primeiras histórias.

Agradeço ao meu orientador, Guto Leite, pelo conhecimento compartilhado e pela paciência ao longo do processo deste trabalho, pelo apoio e pela parceria nesses anos de pesquisa sobre o Velho Graça.

Agradeço à CAPES pela bolsa que possibilitou a realização desse trabalho.

Agradeço ao PPG por toda a ajuda aos discentes, pelas inúmeras trocas de e-mail e diálogo com os alunos.

Agradeço ao Gizmo pela companhia nas muitas horas de leitura e escrita, especialmente na madrugada.

Agradeço aos amigos e familiares pelo apoio e incentivo durante todos esses anos dedicados à pesquisa, e especialmente aos amigos que me ampararam durante o processo.

*O modernismo fracassou – prossegue Graciliano Ramos, atendendo a uma pergunta sobre a mediocridade no movimento de há vinte anos. Pois fracassada está uma rebelião literária cujos soldados acabam na Academia.*

*(Osório Nunes)*

*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? – “Escreva assim, seu Luís.” Seu Luís obedecia. – “Escreva assado, seu Luís.” Seu Luís arrumava no papel as ideias e os interesses dos outros. Que miséria!*

*(Graciliano Ramos)*

## RESUMO

No período do romance de 30, Graciliano Ramos escreve seus três primeiros romances com narradores em primeira pessoa, que contam suas histórias e, por hipótese, fazem uso da escrita e da literatura como distinção social (*Caetés*); meio de imposição e manifestação do arbítrio (*São Bernardo*); ou ainda como escritores de encomenda (*Angústia*). Respectivamente, os escritores-narradores são: João Valério, escritor fútil que procura criar uma obra histórica baseada nos índios caetés, mas o faz somente para se autopromover na província onde mora; Paulo Honório, autor fictício do romance que escreve suas memórias exercendo seu arbítrio também pelas letras; Luís da Silva, narrador que trabalha numa redação e enxerga a literatura e os letrados à sua volta como indivíduos acanalhados. Os narradores não são representantes virtuosos do mundo das letras, nem configuram sujeitos com qualquer ideal coletivo. Visto o contexto do período literário e o engajamento político-literário dos escritores de 30, o trabalho analisa como os três escritores-narradores são construídos por Graciliano e empregam a literatura e a escrita como capital simbólico para ascender socialmente.

**Palavras-chave:** Graciliano Ramos; narradores; escritores.

## ABSTRACT

In the period of the 30's novel, Graciliano Ramos writes his first three novels with narrators in the first person, who tell their stories and, by hypothesis, make use of writing and literature as a social distinction (*Caetés*); as a way of coercion and power display (*São Bernardo*); or even as “commission writers” (*Angústia*). Respectively, the writers-narrators are: João Valério, a superficial writer who aims to create a historical novel based on the caetés indigenous people or only to promote himself in the province; Paulo Honório, fictional author of the novel who writes his memoir and maintain his power through writings; Luís da Silva, a narrator who works in a newspaper and sees literature and other men of letters as the scoundrels. The narrators are not virtuous representatives of the world of letters, nor they figure as subjects with any collective ideals. Considering the historical context and the political-literary period of the 30's writers, the work analyzes how the writers-narrators are built by Graciliano and employ literature and writing as symbolic capital to ascend socially.

**Key-words:** Graciliano Ramos; narrators; writers.



## **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 GRACILIANO E O DEBATE LITERÁRIO DE SEU TEMPO</b> .....	13
2.1 O romance de 30 e os modernistas de 22 .....	15
2.2 O engajamento e o fracassado .....	18
2.3 Capital simbólico e os letrados da República.....	27
<b>3 CAETÉS</b> .....	39
<b>3.1 O romance de Valério</b> .....	48
<b>4 SÃO BERNARDO</b> .....	55
<b>5 ANGÚSTIA</b> .....	71
<b>5.1 Narrativa entre o cálculo e o espontâneo</b> .....	78
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	87
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	102

## 1 INTRODUÇÃO

Graciliano Ramos escreve três de seus romances ficcionais, *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), com uma recorrência nas narrativas: narradores em primeira pessoa que realizam a escrita literária ou jornalística, além de lidarem com os círculos de letrados à sua volta. João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva narram a própria história – desses, porém, apenas o segundo a escreve de próprio punho – e têm um conhecimento que os coloca acima dos não-letrados – dos Fabianos de *Vidas Secas* – mas logo abaixo dos bacharéis e dos doutores.

Os três escritores-narradores relatam suas trajetórias atadas ao saber letrado, à escrita e à literatura como meio de ascender socialmente, o que nem sempre conseguem, mas reconhecem como mecanismo dentro da ordem social. As figuras acima deles, os doutores de anel de rubi, estão presentes nos romances destacadamente, seja ao conseguirem favores através de seus discursos e bajulações<sup>1</sup>, seja ao garantirem que crimes sejam abafados<sup>2</sup>. Beneficiados ou desfavorecidos entre as figuras bacharelescas, os personagens-narradores desenham, no conjunto, uma relação importante com o saber letrado que, à primeira vista, não parece ser otimista, talvez questionando o trabalho do escritor no Brasil. Se tomarmos o ato de escrever como visto por Sartre (2004), este requisita a liberdade do leitor: “o livro não é, como a ferramenta, um meio que vise a algum fim: ele se propõe como fim para a liberdade do leitor” (p.40), porém, em seus romances, Graciliano parece elaborar uma versão menos cristalina do que seja escrever, posicionando o escritor num jogo tenso e complexo de forças.

*Caetés*, o primeiro romance de Graciliano, é narrado por João Valério, guarda-livros e aspirante a escritor. Valério tenta escrever um romance na intenção de se destacar pelo conhecimento literário, mas acaba desistindo da empreitada e se estabelecendo como sócio da empresa em que trabalha, a firma dos Teixeira. Escritor que pouco ou nada escreve, é um

---

<sup>1</sup> Em *Caetés*, o personagem Evaristo Barroca aparece para o protagonista e pede um favor a Valério, que não consegue recusar, apesar de estar consciente de estar sendo usado: “Maneira interessante de forçar a gente a fazer um serviço. Loquaz, amável, espichado, sem se apoiar no encosto da cadeira.” (RAMOS, 2002a, p. 24). Em *Angústia*, Luís da Silva observa com repulsa seu antagonista agradando uma pequena plateia: “um sujeito gordo assaltou a tribuna e gritou um discurso furioso e patriótico. Citou os coqueiros, as praias, o céu azul, os canais e outras preciosidades alagoanas, desceu e começou a bater palmas terríveis aos oradores, aos poetas e às cantoras que vieram depois dele.” (RAMOS, 2002c, p.42).

<sup>2</sup> Em *São Bernardo*, Paulo Honório tem o auxílio do tabelião Nogueira, de quem fica próximo para manter sua posição na cidade e a posse da fazenda: “Violências miúdas passaram despercebidas. As questões mais sérias foram ganhas no foro graças às chicanas de João Nogueira.” (RAMOS, 2002b, p.40).

protagonista que segue o exemplo de outros letrados do vilarejo, todos contraditórios: o vigário que defende a caridade, mas não faz casamento de graça; o presidente da junta escolar que concorda que melhor seria se nem houvesse educação (RAMOS, 2002a, p.82); o admirado intelectual Evaristo Barroca que se vale de plágios e injúrias no jornal para alcançar uma carreira política, dentre outros.

Os personagens de *Caetés* se valem de sua posição social e da formação acadêmica como traços de distinção social, o que concederia a eles o privilégio de julgarem questões espinhosas e muito além do alcance daquelas próprias a homens de letras como Valério e seus amigos próximos. A partir de suas motivações individuais, os letrados ao redor do escritor-narrador coordenam as discussões e têm cargos de influência na pequena província, onde se percebe uma comunidade de doutores e bacharéis de retórica vazia, que utilizam o conhecimento e a literatura como forma de se autopromover. Na obra, o leitor encontra uma ironia ácida acerca do culto de valores associados à elite, como o próprio conhecimento e a literatura, que servem para separar os indivíduos e classificá-los.

No seu segundo romance, *São Bernardo*, Graciliano apresenta um proprietário de terras que não idealiza a literatura nem vê brilho em palavras rebuscadas, mas que escreve a própria história. Em *São Bernardo*, a instrução, segundo Paulo Honório, não é prestígio, e sim ferramenta. Ele estuda os campos que lhe parecem úteis: como a agricultura, a pecuária, a aritmética (“para não ser roubado”), já o que é escrito por intelectuais, por não ser objetivo ou não servir para seu trabalho, não presta, é “cheio de besteiras” (RAMOS, 2002b, p.07), como o que o letrado Gondim escreve. O advogado Nogueira, no entanto, é seu braço direito; é ele que resolve seus problemas legais, o único dos letrados que julga útil: “convenci-me de que os quatrocentos mil-réis tinham sido gastos com proveito”, afirma o narrador sobre o pagamento do bacharel.

Há uma mudança clara no foco da narrativa deste romance em relação a *Caetés*. Agora o escritor-narrador está no eixo e tudo parece acontecer em função dele. Em contraste com Valério, o proprietário é construído com uma personalidade centralizada “pela tirania de um sentimento dominante” (CANDIDO, 2012, p.38), que dispensa o saber dos livros e realiza suas conquistas pela força – exceto quando essa força encontra limites legais, resolvidos sutilmente por Nogueira ou por ações à margem da letra da lei pelo protagonista. Paulo Honório é uma figura de exceção, que “se fez” proprietário, infringindo leis e derrubando um dos herdeiros da antiga ordem, José Padilha (PACHECO, 2012, p.80).

A propriedade de Paulo Honório, seu “fito na vida”, entra em decadência ao final da narrativa em decorrência de dois eventos: o suicídio da esposa, que recusa o arbítrio do marido: “ela se torna um obstáculo à linha reta antes delineada e cria uma fissura na subjetividade monolítica [de Paulo]”. (PACHECO, 2012, p.69) Quando o narrador projeta seus ciúmes sobre Madalena, ela o confronta, desestabilizando as certezas do escritor fictício. O segundo evento que provoca o declínio da fazenda é o próprio mundo externo, as mudanças políticas e sociais que afetam a produção e a venda na propriedade, sobre as quais Paulo Honório não tem controle.

Ao compreender que já não pode exercer sua imposição pela força, agredindo um jornalista da cidade ou mandando matar o vizinho, “aquela brutalidade precisará encontrar forma simbólica para se realizar” (ALVES; LEITE, 2019, p.101), isto é, o proprietário realiza o romance e tem vitória relativa. Não sendo mais o que costumava ser, ele precisaria reescrever sua história para resolver o espanto, concluindo que a culpa era da profissão que o fizera “egoísta e brutal” (RAMOS, 2002b, p.190), destinado a permanecer isolado, vagando pela propriedade sem motivo. Ele se autodestrói, pois já não é mais capaz de destruir nem de exercer o “domínio direto sobre o outro” (PACHECO, 2012, p.83), o que não quer dizer que haja uma melhora no personagem a partir da escrita do livro. Mesmo após compreender o que fez dele um “lobisomem”, o protagonista de *São Bernardo* se mantém alheio à preocupação com o coletivo.

Se para Paulo Honório a letra é forma de manutenção do poder, para Luís da Silva é corrompida, suja, usada por bacharéis como Julião Tavares com oportunismo. Logo no início de *Angústia*, Luís afirma, ao ver uma livraria, que tem “a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se” (RAMOS, 2002a, p.07). Ele se dá conta do processo de distinção social pela literatura do qual Valério participa e exalta, porém não acredita nas “miçangas literárias” e nos “adjetivos de enfeite” (RAMOS, 2002c, p.218), ainda que saiba usá-los nos artigos encomendados da redação que trabalha. Para Luís da Silva parece evidente o limite da linguagem e da literatura como mecanismo de transformação social e talvez possamos pensar em *Angústia* como um romance-limite nessa progressão de representação dos homens de letras.

Luís da Silva é um funcionário público que procura ascender, mas não encontra meios de se realizar pessoalmente. Herdeiro da propriedade que o pai perdera, o narrador é frustrado com a falta de uma posição de destaque, a sensação de ser ignorado e a estagnação nos seus “modos de parafuso” ao dar voltas no mesmo lugar. Após a decadência da propriedade de seu

avô, Luís se encontra pessoalmente “injustiçado” diante das promessas feitas por uma sociedade supostamente democrática, mas que revela privilegiar a poucos (GOMES, 2015, p.123). Ele acredita que a razão dessa impossibilidade está não só no meio em que vive, mas em Julião Tavares: o bacharel é a figura triunfante, uma variação de Evaristo Barroca em *Caetés*, que usa a retórica vazia e a posição social para declamar discursos e exprimir suas opiniões patrióticas. Julião já se estabelece com todos os méritos que o outro não alcançou: loquacidade, dinheiro, um sobrenome importante – que dá nome à empresa da família: Tavares & Cia – e a presença de opiniões formadas, que são ouvidas, não ignoradas.

A ideia do assassinato de Julião, quando este “rouba” sua noiva Marina, aparece como saída desse mundo sufocante e espiralar, do qual poderia escapar e tornar-se um “homem”, como seu avô Trajano. Luís constrói então sua narrativa colocando o assassinato como eixo principal em um aspecto confessional, mas com fundo calculado que lhe permite triunfar sobre Julião – como analisado por Gomes (2015) em sua pesquisa sobre o ressentimento de Luís da Silva. Entretanto, seus conflitos interiores e a necessidade de ordenar seu próprio “eu” dentro de um tempo linear e conciso entram em choque, e o personagem se contradiz em suas impressões sobre a realidade. Tal desarranjo se dá pelo ressentimento da posição social de Julião, concedida pelo status de herdeiro e do seu capital simbólico, isto é, do pertencimento ao mundo letrado, do qual Luís não faz parte.

O estudo dos três romances abrange o recorte da relação dos narradores com a escrita e o mundo letrado, como interferem no seu meio e nas suas motivações. As três narrativas, apesar de muito distintas, apresentam pontos de convergência acerca da percepção da literatura e do saber letrado, da narração em primeira pessoa e do aspecto confessional e subjetivo na construção narrativa, que perfaz o caminho dos três escritores-narradores.

## 2 GRACILIANO E O DEBATE LITERÁRIO DE SEU TEMPO

Graciliano Ramos nasceu no ano de 1892, o que lhe concedeu uma década de vantagem sobre seus companheiros de 1930. Morou em várias cidades, foi revisor de jornais, escritor de contos, crônicas e trabalhou na Revista *Novidade*, uma manifestação de vários escritores nordestinos em 1931 (LEBENSZTAYN, 2009). Antes de escrever seus romances, Graciliano teve uma breve carreira política, tomando posse em 1928 como prefeito de Palmeira dos Índios, província onde se passa *Caetés*, publicado em 1933.

Durante esse período na prefeitura, Graciliano redigiu os famosos relatórios oficiais (RAMOS, 1930) sobre os problemas enfrentados na cidade e suas resoluções. Em seu relato, ele conta que os cidadãos de Palmeira dos Índios chamavam a cidade de “Princesa do sertão” (RAMOS, 1930, p.17) com um toque de orgulho, ao passo que Graciliano deixa claro que para ele se tratava de “uma princesa, vá lá, mas uma princesa nua, madraça, muito suja e escavacada” (p.17).

O comentário dá o tom do lado “seco” de Graciliano. Há uma percepção de realidade muito aguda nos seus escritos, que recusa a ideia de uma escrita imparcial ou descolada da crítica social. Em *Caetés* isso perpassa a narrativa na própria forma como o narrador nos apresenta suas aspirações à escrita e ao mundo letrado como um “falso” escritor, construído a partir de uma subjetividade que une as reflexões de Valério, o escritor-narrador do romance, a uma inteligência ficcional que faz dele um personagem risível, que veste a sobrecasaca do escritor, mas apenas pelo peso das palavras.

Em 1936, já com *Caetés* e *São Bernardo* publicados, Graciliano é acusado de comunista e se torna preso político pelo regime Vargas pela participação na vida intelectual próxima do partido, como Florent (2016) aponta, mesmo sem processo formal. Sodré acrescenta sobre o Estado Novo a descrição de um período de

(...) uma repressão política e ideológica violenta, como ocorre no Brasil periodicamente. Essa repressão, como sempre, visava particularmente os intelectuais, estreitamente vigiados, podados em suas manifestações e frequentemente vítimas de arbitrariedades. (SODRÉ, 2014, p.14)

Assim como seus amigos escritores, Graciliano sofre as consequências da repressão, ainda que seu engajamento literário tenha sido questionado pelo pessimismo “muito pouco revolucionário para ser um bom comunista” (FLORENT, 2011, p.156). Na prisão, Graciliano passa por uma experiência radical que relata em dois tomos, publicada postumamente com o

título de *Memórias do Cárcere* (1975 [1914]). Importante comentar que o escritor passa a conhecer outros intelectuais e personalidades na prisão, o que lhe desperta maior interesse no comunismo. Debilitado após o período preso, Graciliano só se filia ao Partido Comunista do Brasil (PCB) oficialmente quase dez anos depois. Costumava dizer que não se envolvia em organizações, mas quando o fez rendeu algumas desavenças dentro do partido, em especial na redação das *Memórias* (1975), pois os sujeitos (os companheiros de prisão) ali representados “saíam amesquinados, passivos diante dos poderosos ou cheios de conflitos e angústias” (FERREIRA, 1995, p.131), nas palavras de um de seus colegas de partido. Os conflitos em relação à construção de subjetividades permeiam a obra do escritor nas figuras “reais” de sua biografia. Seus protagonistas ficcionais, em especial dos três primeiros romances, também provocam o debate sobre sua caracterização deceptiva, como em *Angústia*, com o narrador representando a “figura do fracassado”, analisado por Gil (1999).

Essa construção literária de subjetividades, ou essa particularidade de seu gesto estético, foi preocupação recorrente nas discussões de Graciliano. Durante a participação na revista *Novidade*, o autor contribuiu com crônicas e um dos capítulos de seu primeiro romance, *Caetés*, antes de ser publicado na íntegra. Junto de vários colaboradores, como Valdemar Cavalcanti, Aurélio Buarque de Holanda, Alberto Passos Guimarães, entre outros (LEBENSZTAYN, 2009, p.251), a revista abrangeu problemas sociais e procurou trazer à tona “uma realidade de miséria: a violência do cangaço, a indústria das santas milagreiras, o analfabetismo, a política personalista, a necessidade de reforma da Constituição.” (p.254), sem exclusividade quanto a temáticas literária ou política.

No debate literário, os escritores procuraram relativizar o que hoje se conhece como a divisão entre projeto estético e ideológico (LAFETÁ, 1974), mas fora do lugar-comum da violência; essa seria tratada, pois estava presente na realidade, mas a partir de uma representação crítica (LEBENSZTAYN, 2009, p.255) e, em Graciliano, com “singular rigor estético” (p.261). De acordo com Lebensztayn, algumas das expressões e análises nas crônicas de Graciliano estarão presentes e reelaboradas nos romances<sup>3</sup>. Os escritores da revista procuram abordar os temas sociais, mas prezando também as mudanças na forma

---

<sup>3</sup> A autora cita dois exemplos dessa reelaboração a partir de expressões linguísticas como “apanhar do governo não é desfeita”, que aparece na crônica “Lampião” e depois em *Vidas Secas* (LEBENSZTAYN, 2009, p.255). É possível observar também a reelaboração de figuras entre as narrativas ficcionais também, como a figura do papagaio mudo que aparece em *Angústia* com a empregada de Luís, Vitória, que surge em *Vidas Secas* como o papagaio mudo de Sinha Vitória.



literária e, para Graciliano, o desenvolvimento do “emprego de ironias e do estilo conciso” (p.255), que apareceria em toda a sua obra.

## 2.1 O romance de 30 e os modernistas de 22

Os três primeiros romances de Graciliano, *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936) foram publicados em um período marcado por intensa agitação política, como Candido sugere em seu ensaio “A revolução de 30 e a cultura” (1989). Alguns eventos históricos, como a crise de 1929 e o regime de caráter autoritário da Era Vargas vêm à tona na década de 30, numa época de correntes ideológicas que dividiu artistas e intelectuais nas tomadas de posição.

[...] houve nos anos 30 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas. Isto, que antes era excepcional no Brasil, se generalizou naquela altura, a ponto de haver polarização. (CANDIDO, 1989, p. 188)

As diferentes correntes ideológicas que fervilhavam no país dividiam intelectuais e artistas, que assumiram o título de “porta-vozes” ao sentirem-se impelidos a exercer sua função na sociedade (FLORENT, 2011, p.37), tomando posição a partir de suas convicções políticas. Através do romance social, os escritores se propunham a “fazer uma arte brasileira ao aproximar-se da realidade do país” (BUENO, 2006, p.66). O romance de 30 acompanha a expressão de um período em que o fôlego modernista já não tinha força com relação à ideia de um país modernizado, mas sim com a certeza de que “o presente não se modificará sem que algo modifique na própria estrutura das relações sociais” (BUENO, 2006, p.68).

Candido (1989) atribui algumas conquistas da literatura de 30 à herança dos modernistas de 1920, como a linguagem coloquial, menos academicista, que normalizou as transgressões do inconformismo nas obras literárias, a “aceitação consciente ou inconsciente das inovações formais e temáticas” (1989, p.185) e da polarização ideológica dos escritores. No texto, o autor cita Graciliano Ramos como um dos beneficiários do movimento de 22, que teria sido melhor aceito no período graças aos esforços modernistas pela simplificação da linguagem, a diminuição da oratória e o rompimento do artificialismo (CANDIDO, 1989, p.185).

Na sua leitura, o crítico afirma que o Modernismo de 22 foi um marco da literatura brasileira, atingindo grande parte do território nacional; a leitura é retomada por Bueno (2006)

acerca dos efeitos do movimento literário no romance de 30. Hoje, no entanto, há questionamentos sobre seus limites fora de São Paulo, onde ocorreu a Semana de Arte Moderna. Fischer (2009) analisa a dimensão do alcance do Modernismo paulista sobre a construção da formação literária:

(...) a formação é vista como dependente da validação das teses modernistas, circunstância que impõe alguns pontos cegos ao conceito, aqui descritos, os quais, porém, não esvaziam toda a força da ideia formativa, que permanece válido para descrever processos culturais em certas periferias da civilização europeia. (FISCHER, 2009, p.164)

Acerca da *Formação da literatura brasileira* (1997), Fischer (2009) aponta que Candido procurou definir como a literatura brasileira se formava e a partir de que momento “a internalização dos mecanismos de concepção e produção de literatura” (FISCHER, 2009, p.166) ocorria no Brasil e destoava dos modelos estrangeiros, ainda que partisse deles para encarar “as grandes tarefas de invenção da nacionalidade” (p.166). O ímpeto nacionalista de Candido tinha o sentido de compreender a realidade brasileira, sentimento que foi partilhado por outros campos de estudo, “que dava fôlego aos projetos nacionais progressistas, que tinham em vista maior democracia formal, criação de riqueza e sua distribuição homogênea (...)” (FISCHER, 2009, p.171). A ideia de formação era formulada pela relação entre autores, obras e público, visando construir um caminho que indicasse uma síntese interpretativa do período num determinado conjunto de obras.

Candido participa dessa “aspiração coletiva de construção nacional” (ARANTES, 1997, p.13), mostrando que nosso sistema literário se desenvolveu bem. Arantes (1997), diante disso, levanta a questão acerca da independência do sistema literário em relação às expectativas do país; se o ideal de formação seria uma vida cultural construída coletivamente, como se dá essa formação literária num país onde os escritores não se conheciam ou não aproveitavam os avanços de seus antecessores? O crítico expõe a situação através da observação de Silvio Romero sobre o contraste de uma tradição progressiva nos outros países em relação às nossas “anomalias do espírito nacional” (ARANTES, 1997, p.15-16), que não recuperavam o passado nem o futuro. Para Romero, esse traço de nossa formação era vantajoso, visto que os espíritos conseguiam escapar do meio social sufocante e participar do cosmopolitismo contemporâneo, das novas ideias vindas da Europa (ARANTES, 1997, p.18). Candido, porém, demonstra que há uma tradição progressiva nas obras, “um *processo cumulativo* de articulação com a sociedade e adensamento artístico” [grifo do autor] (ARANTES, 1997, p.21), e não apenas manifestações avulsas.

O Modernismo foi um dos movimentos culturais do período que reivindicou a ideia formativa, porém “restringe-se ao episódio paulistano e a Mário de Andrade, majoritariamente, em prejuízo de outros modernismos havidos no Brasil” (FISCHER, 2009, p.168). Vale lembrar, como Fischer (2009) aponta, que a supervalorização do Modernismo paulista em detrimento de outros modernismos vem de um processo histórico, da própria construção brasileira de “hegemonias excludentes no plano do pensamento e das artes” (2009, p.169). Isso porque, diante do tamanho do país e das políticas de Estado centralistas, o pensamento estruturante da busca pelo nacional na região de São Paulo torna o Modernismo sinônimo de renovação na literatura, assimilando as vanguardas europeias na tarefa de criar uma “forma estética da aceleração do vibrante século 20” (FISCHER, 2009, p.172) e ultrapassar o Rio de Janeiro na disputa pela hegemonia.

O meio literário do Rio de Janeiro era lar de um círculo fechado de escritores, difícil de adentrar. A Rua do Ouvidor, famosa durante os anos do fim do Império e início da República, “ainda era um ponto de encontro da intelectualidade carioca — segundo o relato de Sodré”, mesmo que sem o mesmo prestígio (LAPERÁ, *in* SODRÉ, 2014, p.12). A Graciliano foi difícil a entrada no meio literário da capital, onde se encontrava um grupo reduzido, com características e traços determinados, aos quais Ramos não se adequava e nem pretendia se adequar (SODRÉ, 2014, p.29). O que Sodré (2014) recupera sobre o grupo do Rio, que era constituído também de autores nordestinos (principalmente na Imprensa), é essa dimensão de círculo exclusivo como meio de organização, herdado de formas provincianas de sociabilidade<sup>4</sup> (p.29).

Na primeira ida à capital, Graciliano não teve sucesso. Em 1914, “os meios literários do Rio eram círculos fechados, pequenas sociedades quase clandestinas em que a moeda corrente era o elogio mútuo” (SODRÉ, 2014, p.128); tratavam-se de relações que se estabeleciam no ponto de encontro da livraria de José Olympio, grande editora de seu tempo. Graciliano trabalhara em jornais, mas como escritor não vingara no Rio, ao menos de início. Anos depois, teria o romance *Angústia* publicado pela editora dessa mesma livraria.

No Norte, Graciliano dispunha de contatos que o auxiliariam na tarefa de publicar seus romances. Jorge Amado, por exemplo, é quem apressa a publicação de *Caetés* e entrega os originais de *São Bernardo* ao responsável pela editora Ariel (SODRÉ, 2014, p.149), enquanto

---

<sup>4</sup> Em *Caetés*, há um vislumbre de meio literário reduzido, de igreja literária na qual os autores liam uns aos outros, visto a ausência de público. Nesse romance, trata-se de uma cidade muito longe e muito menos movimentada do que o Rio de Janeiro.

Rachel de Queiroz insistia que Graciliano terminasse *Angústia*: “[o] amolava todo dia para que continuasse” (CHAUVIN, 2015, p.298). Ambos Amado e Queiroz já eram comentados na capital, assim como José Lins e outros escritores de 1930, devido à maior difusão de produtos e serviços culturais dentro do país em relação às décadas anteriores, “projetando na escala da Nação fatos que ocorriam no âmbito das regiões” (CANDIDO, 1989, p.181).

Artistas e intelectuais passaram a promover projetos culturais com obras que se comunicavam em relação à conscientização política, “de literatura participante e de combate” (LAFETÁ, 1974, p.21). No entanto, o número de leitores ou de público era ainda muito pequeno em escala nacional. Bueno (2006) retoma o argumento de Candido, concordando que não se tratava de uma “coletivização da cultura artística e intelectual” (CANDIDO, 1989, p.182), ainda que a ideia de democratização da cultura e do conhecimento fosse direcionada a todos.

Um dos problemas enfrentados foi o analfabetismo. Florent (2011) recupera os dados acerca do número de analfabetos do período com mais precisão, que começa a diminuir em 1930 e em 1940 chega a 57% da população, mostrando que “o número de leitores aumenta. A causa principal desta evolução deve ser atribuída ao projeto educativo<sup>5</sup> elaborado após a Revolução de 1930” (FLORENT, 2011, p.51). Mais universidades foram inseridas no contexto de 30, o que alterou a dinâmica das elites e favoreceu seus setores menores, provocando a “atenuação das hierarquias e ampliação dos grupos de elite com formação superior” (CANDIDO, 1989, p.183). Ainda assim, é preciso frisar que há uma distância efetiva entre a minoria letrada e a grande parcela sem educação primária, o que inviabiliza o processo de disseminação de conhecimento, “e o saber continua mais ou menos como privilégio” (CANDIDO, 1989, p.184).

## 2.2 O engajamento e o fracassado

Impulsionados pelo ideal formativo, vários escritores se engajaram na literatura e na vida social, buscando “o combate às oligarquias regionais, o desenvolvimento da indústria, a concessão de benefícios aos de baixo” (FISCHER, 2009, p.167). Eles aderem ao que Lafetá (1974) chamará de “romances sociais” (p.22), romances sobre as regiões pouco representadas,

---

<sup>5</sup> A instituição do ensino primário obrigatório, a renovação da escola visando o ensino laico, o aumento dos índices de escolarização e o aumento do nível de escolas médias foram alguns dos avanços de 1930, ainda que não abarcasse grande parte da população. (CANDIDO, 1989, p.182-183)

num processo de ampliação das possibilidades de representação no tema e no protagonismo dos romances. De acordo com Bueno (2006), as narrativas tornavam visíveis as minorias através da ficção, seus narradores “procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população”. (BUENO, 2006, p.23).

A concepção de engajamento literário pode ser analisada a partir de Sartre (2004) e, no Brasil, por Lafetá (1974). A proposta de Sartre acerca do engajamento literário, na obra *Que é Literatura?* é redigida em 1945. A questão emerge no período entre guerras (SOUTO, 2021), quando novos problemas se apresentavam à realidade. A própria escolha do escritor sobre o que escrever já deveria estar tensionada, não como um limite de temas literários, mas como a consciência do que está sendo dito e o que não está, o que se deixa passar em silêncio na obra (SARTRE, 2004, p.22).

No primeiro capítulo do livro, intitulado “O que é Escrever?”, Sartre expõe as críticas ao seu posicionamento de exigir uma escrita engajada na literatura. A acusação foi recebida por Sartre como se este estivesse resignando toda e qualquer arte ao engajamento, referindo-se a ele como espécie de limitação, e assim premeditando o “assassinato da literatura” (SARTRE, 2004, p.22). O teórico discorda da afirmação ao demonstrar que a ideia de engajamento constitui um movimento do artista de manter os problemas em aberto, de “destruir, edificar, demonstrar” (SARTRE, 2004, p.26) através das palavras, seja “ao tratar de borboletas ou da condição dos judeus”.

Esse modo de escrever dos grandes escritores, de acordo com Sartre, não é questionado pelos críticos que o acusam, pois preferem apenas quando estes já estão mortos, cristalizados no cânone literário. Não há discussão sobre o que dizem em matéria de denúncia, de problemas sociais ou de questões que hoje permanecem em nosso imaginário. Há apenas admiração pela ordem e o rigor: “para nós não passam de ornamento, uma arquitetura elegante da demonstração” (SARTRE, 2004, p.26).

O autor discorre acerca das diferenças entre cores e sons como elementos na criação artística, afastados da linguagem literária: “o pintor não deseja traçar signos sobre a tela, quer criar alguma coisa” (SARTRE, 2004, p.11). As palavras exprimem ideias que podem ser traduzidas ou adaptadas de diversas maneiras, enquanto as cores estão impregnadas de significado, usadas para representar a cólera ou a angústia de modo que não há como

identificar com clareza onde acaba a cor e onde começa o sentido.<sup>6</sup> Sartre afirma que o escritor deve descobrir novas técnicas de criação conforme o passar dos séculos, uma vez que a linguagem de autores antigos não abrange inteiramente os problemas de seu tempo: “não se presta para falar de locomotivas ou do proletariado” (SARTRE, 2004, p.23)<sup>7</sup>. A partir do exemplo, o teórico expõe a ideia de engajamento como a compreensão das novas exigências transposta no modo de escrever. Dito isso, ele afirma que este não é um limite, mas sim uma possibilidade de manter um problema sempre em aberto, visto que não há temas fora da arte literária.

Após a apresentação do problema no primeiro capítulo, Sartre dá seguimento à sua argumentação em “Por que escrever?”. Nesse segundo capítulo, o autor disserta sobre a relação de mecenato do escritor francês com a nobreza no século XVII, que garantia estabilidade financeira a ele com a condição de que respeitasse os valores caros a ela (SARTRE, 2004, p.72). Já no século posterior, o escritor enfrentava uma tensão relativa ao ofício das letras, devido à decadência da classe nobre e à ascensão da burguesia; tinha de adaptar-se aos dois públicos. Esse movimento provoca o desconforto no escritor, antes clérigo em posição privilegiada, ainda que subalterna, porém agora de futuro incerto, em busca de um modo de escrever que possa abranger os grupos representantes de sua sociedade.

A situação pela qual passavam os escritores impulsionou a prosa engajada. Por conta da tensão, a eles cabia redefinir o papel do escritor e da literatura após a ascensão da burguesia: “Devido a um ‘acaso extremo’, a literatura assume seu verdadeiro papel” (MELLO, 2017, p.61), como aponta Mello em sua dissertação sobre o engajamento literário na concepção sartriana. Esse papel, conforme Sartre, é o engajamento, o ato de perceber as novas exigências que “obrigam o artista a descobrir uma nova língua e novas técnicas” (SARTRE, 2004, p.61).

O papel da literatura engajada em Sartre está associado à leitura e à liberdade do leitor com o objeto literário, que não tem outra substância a não ser a subjetividade do leitor. A motivação do objeto literário é ser lido, de forma que a escrita se torna meio de guiar o leitor e promover a criação dirigida:

---

<sup>6</sup> Como exemplo, o crítico cita o rasgo amarelo no céu de Tintoretto, na sua representação de Gólgota: “não o escolheu para *significar* angústia, nem para *provoca-la*; ele *é* angústia, e céu amarelo ao mesmo tempo.” [grifo do autor] (SARTRE, 2004, p.11).

<sup>7</sup> Aqui Sartre se refere à linguagem de Racine ou Saint-Évremond, escritores antigos cuja forma não contempla os problemas de sua atualidade (meados de 1940).

(...) é preciso que o leitor invente tudo, num perpétuo ir além da coisa escrita. Sem dúvida, o autor guia, mas somente isso; as balizas que colocou estão separadas por espaços vazios, é preciso interligá-las, é preciso ir além delas. (SARTRE, 2004, p.39)

A criação dirigida de Sartre é realizada durante a leitura, na qual o sentido, a totalidade do que está escrito é atribuído pelo leitor. O escritor, de acordo com Sartre (2004), estaria manifestando um apelo “à liberdade do leitor para que esta colabore na produção da obra” (p.39), ou seja, provoca no leitor uma subjetividade que se faz enquanto ele lê, e que do contrário não estaria ali. O livro que não se dirige à liberdade, mas a requisita, diferente de uma ferramenta que tem uma finalidade; o livro é o fim em si mesmo (SARTRE, 2004, p.40).

O conceito de engajamento literário a partir de Lafetá (1974) toma um caminho muito diferente do de Sartre, ainda que tenham pontos em comum. Em 1930, época da publicação dos romances de Graciliano, o crítico analisa o Modernismo paulista e o romance de 30 pela distinção entre “projeto estético” e “projeto ideológico”. Lafetá (1974) os apresenta como dois aspectos presentes no período, mas que aparecem com ênfases diferentes. O estudo do crítico investiga o Modernismo pela linha da evolução literária, vinculando os dois períodos com uma esquematização: de um lado os modernistas de 22, com seu projeto estético, que visava “uma radical mudança na concepção da obra-de-arte, vista não mais como mimese” (LAFETÁ, 1974, p.12). Os modernistas procuraram adotar procedimentos como o fluxo de consciência, a deformação do natural e “o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento acadêmico” (p.13), inspirados na autonomia proporcionada pelas vanguardas europeias. De acordo com o crítico, o modernismo de 22 procurou romper com a linguagem idealizante do início do século que reproduzia os valores da oligarquia rural na República.

De outro lado, há a geração de 30 que visava ao projeto ideológico, uma vez que a renovação da linguagem no modernismo de 22 teria já “obtido ampla vitória com seu programa estético” (LAFETÁ, 1974, p.18), por isso a troca de foco. Lafetá afirma que, mesmo sendo um pouco artificial<sup>8</sup>, sua esquematização reflete a mudança (apesar de não ser uma “mudança radical”<sup>9</sup>) da literatura de uma década para a outra, mas acrescenta que há

---

<sup>8</sup> “A despeito de sua artificialidade, a distinção estético/ideológico, desde que encarada de forma dialética, é importante como instrumento de análise. O exame de um movimento artístico deverá buscar a complementaridade desses dois aspectos mas deverá também descobrir os pontos de atrito e tensão existentes entre eles.” (LAFETÁ, 1974, p.12)

<sup>9</sup> “Entretanto, não podemos dizer que haja uma mudança radical no corpo de doutrinas do Modernismo; da consciência otimista e anarquista dos anos 20 à pré-consciência do subdesenvolvimento há principalmente uma mudança de ênfase.” (LAFETÁ, 1974, p.19)

engajamento nas obras de 22 também e há proposição estética no romance de 30, porém em proporções menores.

O autor retoma os “formalistas russos” na análise pela distinção entre forma e conteúdo. No romance de 30, o projeto ideológico estaria ligado às manifestações políticas no intuito de denunciar os males sociais e revelar as contradições da burguesia em ascensão, antes patrona e público da arte de 22, agora objeto de questionamento dos escritores de 30, devido à oposição de artistas e intelectuais perante à ideologia do “país novo” (LAFETÁ, 1974, p.18). Tal ideologia acompanhou a visão otimista de país do futuro dos modernistas de 22, que nos anos 30 cede a outro tipo de consciência, visando a ação e “o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas” (p.20).

A esquematização dos dois momentos é realizada pelo contraste entre eles e por uma “semelhança” vista a partir do ideal formativo, que aproxima os períodos pela aspiração de mostrar o “valor positivo do nacional”<sup>10</sup> (FISCHER, 2004, p.169). Essa associação retoma a análise de Fischer (2004) sobre o movimento de 22, que entende: “(...) a ideia de formação como parte da construção da hegemonia paulista no cenário intelectual brasileiro.” (p.168), uma vez que a concepção de formação literária foi atribuída à literatura de todo o país pela ótica do modernismo paulista.

Se em 1920 o engajamento do escritor acontecia no plano narrativo por meio de alegorias utópicas<sup>11</sup>, visando uma expressão de originalidade para os modernistas de 22 (GIL, 1999, p.18), agora na década de 30 o foco na representação realista se dá pelo enredo, em como os personagens compreendem as forças gerais que atuam sobre eles e na passagem do tempo através das forças produtivas. A ênfase no enredo e a narrativa em terceira pessoa estão presentes em vários dos romances de 30, que procuram representar “o processo histórico formalizado na narrativa” (GIL, 1999, p.21), como nos romances de Jorge Amado e José Lins do Rego em relação ao ciclo do cacau e à cana de açúcar (GIL, 1999, p.22). O tempo é dado “pela continuidade e unidade narrativas centradas nas transformações do mundo rural” (1999,

---

<sup>10</sup> No texto, Fischer (2004) recupera o comentário de Candido sobre a importância da formação e da valorização do nacional. Tanto na década de 30 quanto na luta pela redemocratização em 1984, o “nacionalismo é pelo menos uma estratégia indispensável de defesa, porque é na escala da nação que temos de lutar contra a absorção econômica do imperialismo” (CANDIDO, 2004, p.224).

<sup>11</sup> “(...) no entanto, sua consecução [a consecução do modernismo paulista para o romance de 30] não vai ser mais buscada em alegorias utópicas de adesão aos valores da civilização técnico-industrial conjugados ao desrescalque das componentes localistas. mas sim nos caminhos que se supõem ser o da História, o da realidade concreta e que configuram o espaço social e objetivo dos indivíduos.” (GIL, 1999, p.18)



p.39) em oposição ao que o crítico irá chamar de “romances de urbanização”, categoria que ele investiga a partir de alguns romances do mesmo período, e que destoam do conjunto.

Gil (1999) demonstra a recorrência de um tipo específico de narrativa na década de 1930, definido por ele como “romance de urbanização”. Trata-se de uma categoria de romance que, inserida no seu contexto histórico, não retoma o passado como trajetória de formação, de eventos encadeados; a preocupação não está em apurar os eventos históricos, mas sim em voltar-se para a subjetividade das personagens na representação do processo social. O autor da tese examina três romances: *Os ratos* (1935), *Angústia* (1936) e *O amanuense Belmiro* (1937), tendo em vista como as contradições do período histórico se manifestam no plano narrativo das obras através da construção formal.

Durante a década de 30, os escritores se deparavam com a transição do “Brasil agrário, rural, para um país em vias de urbanização e industrialização” (GIL, 1999, p.06), representada através de romances que, na visão do crítico, contrastam com a perspectiva de modernidade e do progresso dos modernistas de 22, em especial com relação à “formulação de projetos e/ou de sínteses fundadoras de identidades brasileiras” (GIL, 1999, p.06). O autor estabelece uma relação direta do Modernismo paulista de 22 com o romance de 30:

Deste ponto de vista, esses dois momentos diferentes do Modernismo brasileiro não se excluem, mas seguem uma linha de continuidade e de complementaridade entre si. *A visão encantada e a visão realista do Brasil*, não obstante responderem a contextos e momentos diferentes da realidade social e cultural do país, guardam em si marcas de um mesmo processo histórico mais geral e complexo, cujas premissas se encontram em nossa própria formação histórico-social. (GIL, 1999, p.29 [grifo do autor])

O crítico traz a ideia de continuidade entre o Modernismo paulista de 22 e o romance de 30, assim como Bueno e Candido acerca da formação da literatura nacional, como visto anteriormente. No entanto, o conceito de romance de urbanização desvia também do romance de 30, em particular pela a técnica narrativa de Graciliano em *Angústia*, que nos interessa por alguns motivos. Um deles é o problema da divisão da crítica, que define *Angústia* ora como romance social e ora como romance intimista. A primeira categoria é recuperada pelo autor a partir de Coutinho (1993), que afirma a obra como “uma totalidade histórico-social, dada pela permanência do substrato do realismo tradicional figurado no herói problemático” (p.07), onde o narrador Luís da Silva seria um herói que recusa a realidade ao se opor a ela e se manifesta numa revolta individual. Já para Carvalho (1983), Gil recupera que a autora define

*Angústia* como uma “construção em abismo” (p.05) a partir de um tempo não-linear, profundamente afetado pela fragmentação do sujeito e sua psicanálise.

O autor aponta, na sua nota explicativa, que o romance no ambiente urbano não é exceção da década de 30, mas que se diferencia do romance de urbanização pela construção da dissolução do mundo rural no personagem: Luís vive entre o passado da fazenda de seu avô e o presente, sem qualquer “expectativa existencial e social” (GIL, 1999, p.46).

Já no romance da urbanização parece não haver um lastro de experiência a ser repensado, um passado capaz de colocar sob perspectiva o presente, ou um presente que reflita sobre a impossibilidade do futuro. É como se ficássemos apenas com o silêncio seco da queda, sem a consciência analítica de seu significado e de sua dimensão, o que ao menos potencialmente os procedimentos técnicos utilizados poderiam fornecer. (GIL, 1999, p.47)

O romance de urbanização estaria oposto à continuidade do tempo e à construção do sujeito na narrativa. O livro de Graciliano iria contra o sentido teleológico da História, como na obra de Jorge Amado e José Lins, que apontam para o futuro numa perspectiva de progresso dada pelos ciclos do mercado brasileiro, pela “dinâmica que o capitalismo periférico conseguiu implantar na vida social desses lugares” (GIL, 1999, p.50).

Para Mário de Andrade, o perfil do fracassado estaria relacionado à atitude conformada da intelectualidade brasileira, dissociada da sua função social na literatura (GIL, 1999, p.11). O escritor se queixa do comportamento do intelectual da época, no entanto é esse comportamento que fará surgir “o tipo do fracassado” (1999, p.11), onde se encontraria Luís da Silva, o narrador de *Angústia*. A definição de Gil sobre o tipo de personagem inicia pela ideia de Mário de Andrade (1941) que diz que o fracassado não tem ambições ou forças morais, pois se trata de um indivíduo desfibrado, que “se entrega à sua conformista insolubilidade” (ANDRADE, 1941, p.190).

Apesar de não configurar uma tradição em si, o fenômeno provoca desconforto no escritor, que indica “a intuição insuspeita de algum crime, de alguma falha enorme” (ANDRADE, 1941, p.191) por parte da intelectualidade da época. O tema da desistência parece ser frequente em vários autores, processo que Andrade vê como sintoma da “sujeição do intelectual” ao “imperativo econômico da inteligência’ ou o que talvez mais moderna e tecnicamente se chame hoje de cooptação, realizada à sombra do Estado.” (GIL, 1999, p.15). Trata-se de um efeito provocado pelos tipos que Andrade evoca: os escritores que escrevem de encomenda (como o próprio Luís da Silva), ou os que se refugiam na ciência, “apenas mui

gratos se alguém lhes concede publicar algum documento precioso” (ANDRADE, 1941, p. 187), ou ainda os que pagam com elogios “falados e escritos” aos superiores.

De acordo com Andrade, somado a isso havia o desconforto de obras utilitárias, com pragmatismos relacionados ao engajamento político que teriam deslumbrado escritores e despertado uma estilização nacionalista. Os modernistas paulistas teriam procurado no romance de tese, ou romance social, algo que os ajudasse a recuperar o “brilho” nas obras, uma vez que suas ambições e experimentações estéticas levadas ao máximo “deformavam a isenção e o equilíbrio de qualquer mensagem” (ANDRADE, 1941, p.192). Para o autor, o pragmatismo da técnica de sua geração foi trocado pelo pragmatismo social, o que ia contra o pressuposto modernista de aprimoração da técnica, ela própria uma garantia de que o escritor “não será jamais um conformista” (1941, p. 193). Lafetá (1974) apresenta argumento semelhante, de que os escritores de 30 começam o processo de “diluição” das proposições de linguagem dos modernistas anteriores (1974, p.21), apagando os supostos avanços estéticos pela necessidade de compreender a função social da literatura (p.23).

Na época do texto de Andrade (1941), Graciliano respondera através de uma crônica, concordando com o escritor acerca da “literatura feita à pressa, abundante nesses dias de confusão” (RAMOS, 2002d, p.183), como aponta Florent (2011) ao recuperar a trajetória do escritor (p.109). Graciliano aproxima o escritor ao trabalhador (nesse caso específico, o sapateiro), à “uma concepção do seu ofício que lhe é cara, a da literatura como artesanato” (FLORENT, 2011, p.110), que remete à habilidade do artesão ao esforço de escrever, pois ambos requerem experiência. O escritor defende o argumento de Andrade em relação à técnica literária e ao apelo social dos escritores, mas reserva uma crítica ao poeta ao comparar o escritor ao sapateiro: “Evidentemente o Sr. Mário de Andrade, homem de cultura e gosto, não iria aproximar um escritor dum operário.” (RAMOS, 2002d, p.184); na alfinetada reside a crítica de Graciliano à literatura dos modernistas de 22 pelo afastamento das camadas populares, tanto na linguagem quanto na temática.

Gil (1999) retoma o mal estar de Andrade (1941) e explica que o perfil do fracassado no romance de 30 contraria a perspectiva modernista de futuro, pois não há possibilidade de elaborar uma nacionalidade a partir no momento em que o intelectual responsável dela desiste (p.36)<sup>12</sup>, e o sujeito desfibrado na literatura estaria indicando a desistência do intelectual pelo

---

<sup>12</sup> “Este herói fracassado, em sua trajetória no interior do que chamaremos de romance de urbanização, descarta de si um dos pressupostos básicos das tendências dominantes do modernismo brasileiro: a

agrado da figura frouxa e conformista<sup>13</sup>. Nem todo personagem fracassado que é citado por Andrade é um homem de letras, mas a representação em si evoca o incômodo do autor em relação aos escritores da geração de 30 pela recorrência desse tipo de personagem e pelo pragmatismo social na literatura.

Já Gil (1999) enxerga o fenômeno como resultado de indivíduos inseridos no processo de dissolução do meio rural e de perda do patrimônio familiar (como Luís da Silva em *Angústia* e o protagonista de *O amanuense Belmiro*), ou ao menos com um passado ligado ao contexto pré-urbano, como Naziazeno em *Os ratos* (GIL, 1999, p.184-5). O viés de Gil pela historicidade aponta para o mundo social dos protagonistas com “as mesmas coordenadas: pré-burguês, não-urbano, ligado à experiência de setores tradicionais, e não modernos” (p.185), análise importante no entendimento dos três personagens burocratas que estão estagnados em seu próprio tempo, na fratura histórica onde estes se encontram (GIL, 1999, p.187).

O autor articula a ideia de conjunto dos três romances a partir de Candido e Andrade (1941), identificando a recorrência de uma estilização ficcional que “configura em si a percepção deste dinamismo histórico e específico” (GIL, 1999, p.189), e que estaria reduzido dentro do Modernismo. No entanto, ao dissociarmos o romance de 30 como continuação do modernismo paulista é possível recuperar, por hipótese, as raízes históricas do romance de 30 no contexto da República Velha, em que escritores como Euclides da Cunha e Lima Barreto elaboravam uma literatura combativa, mas sem sucesso, como visto na análise feita por Sevcenko (1999) em *Literatura como Missão*. O romance de 30 estaria recuperando “a condição ética do homem de letras” na articulação entre literatura e engajamento político. A partir daí a figura do fracassado toma um caminho curioso no romance de 30; ela se trata de uma anomalia pela ótica modernista, porque não pode ser analisada pelos mesmos valores. Não coincidentemente, são três obras de autores fora do círculo paulista-carioca, em cidades muito menores que São Paulo e Rio de Janeiro.

Sobre o engajamento de Graciliano, é considerado escritor inconformista, contra os “imperativos da inteligência”, para usar o termo de Andrade, e sua literatura possui o viés social e engajado, mas sem a redução do objeto estético. O caminho de seus romances ocorre

---

possibilidade de construções virtuais de um futuro, seja de uma classe social específica, seja da própria nacionalidade como um todo.” (GIL, 1999, p.36)

<sup>13</sup> “pois que tanto assim ela [a intelectualidade] se agrada de um herói que só tem como elemento de atração, a total fragilidade, e frouxo conformismo.” (ANDRADE, 1941, p.191)

através de narradores angulares, que colocam à mostra a técnica do artista indissociável dos temas de exploração do homem, processo de urbanização e atraso social, abandono do Estado, etc., construídos pelas perspectivas singulares dos três escritores-narradores.

O gosto, ou pelo menos a tolerância pelo informe, o não-artístico (em relação aos padrões da tradição ou aos da vanguarda), levou por vezes a supervalorizar escritores que pareciam ter a virtude do espontâneo; e a não reconhecer devidamente certas obras de fatura requintada, mas desprovidas de ideologia ostensiva, como *Os ratos*, de Dionélio Machado (1935) ou *O amanuense Belmiro*, de Ciro dos Anjos (1937). E talvez um artista de grande nível, como Graciliano Ramos, tenha sido mais valorizado pelo temário, considerado inconformista e contundente, do que pela rara qualidade da fatura, que lhe permitiu fazer obras realmente válidas. (CANDIDO, 1989, p.198)

Candido traz no trecho o ponto da recepção da literatura de Graciliano, que teria deixado a desejar quanto ao exame da “fatura”, a forma do romance, nas palavras do crítico. Por hipótese, há um processo de acumulação de Graciliano que abrange a representação do homem de letras em seus romances em três espaços diferentes, primeiro no ambiente provinciano de *Caetés*, depois no rural de *São Bernardo*, seguido do urbano de *Angústia*. O ponto formativo de Graciliano vai para além dos modernistas, refletindo o papel do escritor e do livro nas estruturas sociais em face do engajamento literário e da concepção de capital simbólico (BOURDIEU, 2013). A análise de Sevcenko (1999) sobre a trajetória do homem de letras na República Velha é retomada para compreender os impactos da modernização na vida do intelectual brasileiro, no intuito de investigar o engajamento literário do período como possível “origem” para o projeto literário presente nos romances de Graciliano.

### **2.3 Capital simbólico e os letrados da República**

O livro de Nicolau Sevcenko (1999) inicia com a exposição da vida da capital cultural do Brasil, o Rio de Janeiro, do fim do século XIX até o início do século XX. A cidade passava por um processo de intensa modernização, também chamado de Regeneração, ao expandir o número de construções com inspiração na *Belle Époque*, como prédios, praças, avenidas e jardins (p.43). Levados por um ideal parisiense de cosmopolitismo que teve seus efeitos não apenas na estética do Rio de Janeiro, mas também no âmbito cultural, os governantes investiram no seu crescimento desmedido com o objetivo de estabelecer uma vitrine do país no exterior (SEVCENKO, 1999, p.41), e dela expulsaram os grupos populares para longe da área central, “para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas” (p.43). Nesse movimento

de destituição das moradias populares, com os grandes casarões coloniais sendo demolidos, formam-se as favelas ao redor da cidade nos morros do Rio de Janeiro (SEVCENKO, 1999, p.46), “que aterrorizam” a burguesia por serem visíveis aos que passeiam pela Avenida Central.

Visando manter a República, foi iniciado um processo de dissolução da velha sociedade imperial, além do abandono da população rural, de forma que muitos trabalhadores do campo migraram para os centros urbanos à procura por trabalho. Formava-se a divisão entre os dois espaços, duas sociedades antagônicas, “devendo uma inevitavelmente prevalecer sobre a outra” (SEVCENKO, 1999, p.45). O meio rural permaneceu marcado como símbolo do atraso e da preguiça, estigma do brasileiro que fora anulado apenas no Rio de Janeiro graças à revitalização, mas incluía somente a cidade industrial, onde “o tempo é encarado sobretudo como um fator de produção e de acumulação de riquezas” (1999, p.45).

A revitalização urbana ocorreu também através da aproximação com a cultura parisiense, estipulando o fim da moda de sobrecasaca e cartola, que foi substituída por trajés mais leves, como o paletó de casimira clara e o chapéu de palha (SEVCENKO, 1999, p.44), assim como o carnaval europeu, com “arlequins, pierrôs e colombinas” (p.47) que tomou a capital. Ainda sobre as preocupações com tudo que soasse popular, durante a Regeneração o violão foi decretado como sinônimo de vadiagem, mal visto por estar associado às modinhas, rodas de samba e serenatas tradicionais (1999, p.46), o que provocou a perseguição aos seresteiros e à vida boêmia, que tivera sua infraestrutura desmantelada com o fim “das pensões, restaurantes e confeitarias baratas”. A intolerância também abrangeu outros grupos que praticavam atividades ligadas à cultura popular, como as festas de São João e o bumba-meu-boi, além do combate policial aos candomblés e às figuras religiosas como curandeiros e feiticeiros (1999, p.47).

No âmbito literário, os escritores não procuravam mais a figura do índio como símbolo da nacionalidade ou a identificação com os nativos, algo que seria recuperado pelos modernistas em meados de 1920. Em uma das crônicas que Sevcenko (1999) menciona, o autor da época ilustra o sentimento de rejeição com a população indígena: “E por isso, quando o selvagem aparece, é como um parente que nos envergonha.” (p.49)<sup>14</sup>. O ideal cosmopolita

---

<sup>14</sup> Em *Caetés*, o narrador atribui seus vícios e defeitos à figura degradada do índio, que parece se aproximar do sentimento de atraso que sua presença provocava na República Velha: “Um caeté. Com que facilidade esqueci a promessa feita ao Mendonça! E este hábito de fumar imoderadamente, este desejo súbito de embriagar-me

ansiava estabelecer relações com o estrangeiro, e no processo o índio se tornou um empecilho, imagem do atraso de nossas raízes não-civilizadas.

(...) os intelectuais brasileiros voltaram-se para o fluxo cultural europeu como a verdadeira, única e definitiva tábua de salvação, capaz de selar de uma vez a sorte de um passado obscuro e vazio de possibilidades, e de abrir um mundo novo, liberal, democrático, progressista, abundante e de perspectivas ilimitadas, como ele se prometia. (...) O engajamento se torna a condição ética do homem de letras. Não por acaso, o principal núcleo de escritores cariocas se vangloriava fazendo se conhecer por ‘mosqueteiros intelectuais’. (SEVCENKO, 1999, p.96-97)

A sociedade dos mosqueteiros defendia a participação no estrangeiro com o objetivo de conseguir melhorias para o país, para que avançasse sob o signo do progresso, por isso era seu dever, a própria condição do homem de letras, para renovar as estruturas do país. Se por um lado a percepção serviu de motivação aos que pretendiam criar obras denunciando os problemas nacionais, concebendo o livro como instrumento de mudança, por outro provocou um utilitarismo intelectual, que dava validade apenas “às formas de criação e reprodução que se instrumentalizassem como fatores de mudança social” (SEVCENKO, 1999, p.100).

Sevcenko (1999) divide as reações de intelectuais acerca dos impasses nacionais em duas maneiras: a primeira seria enxergar no futuro a possibilidade de realização, mas sem a proposta de alguma ação concreta. Ao comparar o Brasil com as potências europeias, a distância entre eles seria dissipada quando o país alcançasse sua grandiosidade, transformando “a sensação de inferioridade no mito de superioridade” (1999, p.106). A segunda reação era a de compreender a realidade brasileira através do estudo e do registro de “características, processos e tendências”, ainda que, como Sevcenko argumenta, também houvesse uma expectativa por parte desses intelectuais, que viam na abertura da República uma possibilidade de democratização. No entanto, da forma como se deu o processo de independência, a participação dos letrados fora “varrida da vida pública e dos meios oficiais para a margem e a miséria, sob o estigma de anti-social e pernicioso” (SEVCENKO, 1999, p.108), uma vez que sua oposição não era bem vinda ao novo regime.

Os dois autores estudados por Sevcenko que passam por tal processo histórico são Euclides da Cunha e Lima Barreto, pois tinham o sentimento de frustração perante o afastamento da camada intelectual das decisões políticas (SEVCENKO, 1999, p.15-16). Ambos procuraram construir um panorama nacional movidos pela “condição ética do homem

---

quando experimento qualquer abalo, alegria, ou tristeza! / Se Pedro Antônio, Balbino, pobres-diabos que por aí vivem, soubessem exprimir-se, quantos pontos de contato!” (RAMOS, 2002a, p.219)

de letras”, a que atribuíram o propósito dos seus escritos. Euclides da Cunha se empenha na tarefa de “criar um saber próprio sobre o Brasil” (SEVCENKO, 1999, p.105), construindo sua obra como um objeto científico. No início do século XX, a *Belle Époque* eleva a ciência em decorrência do “mito novecentista”, intensificando um processo histórico que já estava em andamento e a consagrava “como o único meio prático e seguro de reduzir a realidade a leis, conceitos e informações objetivas” (1999, p.105). Euclides assume o papel de cientista e se propõe a estudar a realidade brasileira a fundo, recusando o ideal beletista de representar exclusivamente “o belo”, o que forçado ao máximo o levou a escrever seu romance-artigo de três tomos, *Os sertões*, obra sobre o conflito de Canudos no interior do sertão. Como Araújo (2011) mostra, há no escritor um conflito interior sobre sua função e sua ética, já que ele vai até Canudos no mesmo exército que irá dizimar os rebeldes, e registra o massacre “na condição de quase escrivão oficial do exército” (p. 122).

Lima Barreto, escritor com um estilo totalmente diferente de Euclides, usava a linguagem mais próxima da cultura oral e abordava a vida das classes populares e dos dilemas urbanos do Rio de Janeiro. Demonstrou forte desgosto pela Regeneração, “num anseio de correção e condução das reformas necessárias” (SEVCENKO, 1999, p.283), principalmente em relação à imposição de modelos europeus, como a teoria das raças. O autor acompanha de perto os efeitos violentos do preconceito racial e da marginalização de negros (SEVCENKO, 1999, p.147) pela nova política de modernização<sup>15</sup>. Araújo (2011) analisa uma das obras de Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, na qual seu famoso protagonista é construído como homem inteligente, porém ingênuo e amalucado, derrotado no final do romance mesmo com seus valores patrióticos, refletido na figura ressentida do próprio autor (2011, p.123)<sup>16</sup> e nas tensões na narração.

A decepção dos escritores contemplados por Araújo (2011) foi enorme após terem lutado pela República. Araújo expõe a trajetória desses escritores de ímpeto crítico e ressentimento que acabam em tragédias: Euclides morre num duelo contra um dos melhores atiradores do exército, enquanto Lima cai na miséria e morre no alcoolismo (ARAÚJO, 2011, p.121). O realismo de tais escritores estaria oposto à “fórmula considerada conformista e elegante de Machado de Assis” (p.121), que tomava distância da narrativa com os narradores

<sup>15</sup> Lima Barreto procurou também expor as condições precárias do trabalhador agrícola, “migrando de fazenda em fazenda, sem garantias nem expectativa de estabilidade” (BARRETO *apud* SEVCENKO, 1999, p.18), o que ecoa na prosa de *Vidas secas* de Graciliano, publicado décadas depois.

<sup>16</sup> “Estaria no ressentimento um vetor que leva à caracterização ora heroica ora estúpida do protagonista, num vai e vem que faria o personagem girar em falso, arrostando os supostos inimigos do Brasil em meio ao conchavo generalizado.” (ARAÚJO, 2011, p.123)



e a ironia, ao contrário dos dois escritores que partem “para a crítica do *status quo* sem distância, não podendo assimilar a lição crítica e sofisticada de Machado de Assis” (p.125). O crítico aponta em seu texto que tais autores, junto de Aluisio de Azevedo e Raul Pompeia, teriam sido inspiração para a tradição de 30, inclusive Graciliano Ramos.

O realismo dos escritores modernos encontrava problemas na realização das obras, com narradores que partiam para o ataque direto e o apelo da sátira, sem autocrítica: “a disposição de desvendar o Brasil dá ímpeto crítico, mas cobra seu preço em abstração e desacerto estético” (p.125). Há aqui um problema interessante levantado por Araújo (2011) acerca do engajamento na escrita e o modo como se dá a representação realista de uma coletividade através dos narradores. Graciliano, no entanto, parece não ter o mesmo problema dos escritores modernos, ao menos em relação a *São Bernardo e Angústia* e seus narradores em primeira pessoa, assim como *Vidas Secas* em terceira pessoa. Já em *Caetés* há um narrador em primeira que apresenta certo desacerto, mas não ocorre como no romance de Lima Barreto; nele, Policarpo é construído satiricamente por uma inteligência ficcional que também se mostra trágica. É um personagem ironizado, mas também saudado.

Em contrapartida, a disposição estética de *Caetés* deixa clara a ironia na organização do texto a partir de personagens que usam os valores do nacionalismo, da ilustração, do progresso de maneira cínica. Não apenas os personagens ao redor do narrador como ele também. João Valério sabe que esses valores são atrelados ao centro, são forma de distinção social dentro do círculo de homens de letras na sua cidade, por isso escrever seu próprio romance sobre os índios caetés parece a ele uma boa ideia, longe de qualquer motivação ufanista. Nesse romance, os Policarpós não se enganam com os valores associados ao centro, sabem que são positivos e a inteligência ficcional também sabe. Há um arranjo no livro que perde o acento trágico, mas mostra cinismo.

O objetivo de Lima Barreto e Euclides da Cunha era afirmar o papel do intelectual e da literatura na formação do país, projeto que não teve o alcance desejado. O fito de ambos era tão profundo que dedicaram sua vida à literatura, como indica Araújo (2011): “Podem ser definidos como a liga suicida dos homens livres na ordem oligárquica, a amarga visão dos homens livres em demanda por cidadania civilizada” (p.121). Na citação, o autor se refere também a Aluisio de Azevedo e Raul Pompeia, que se juntam aos dois escritores no desencanto sobre a República e mantêm uma posição crítica.

A definição de um “homem de letras” nesse contexto é difusa, de acordo com Sevcenko (1999), pois implica não apenas a produção literária, mas a participação política, uma vez que a imagem do intelectual “antecedia a todas as profissões liberais e tendia a encerrar a sua fase ativa com o casamento e/ou com a primeira ‘colocação’ séria.” (p.125). Vários escritores, por não terem condições de viver da literatura, recorriam a outras profissões, como de amanuense, escrevente, jornalista, etc. (p.114). Dentro desse grupo, alguns teriam tomado o “estilo impessoal e anódino da *Belle Époque*”, tornando-se influentes na vida pública:

A camada dos “vencedores”, o filão letrado que se solda aos grupos arrivistas da sociedade e da política, desfrutando a partir de então de enorme sucesso e prestígio pessoal, elevados a posições de proeminência no regime e de guias incondicionais do público urbano.

Essa nova camada seria a dos plenamente assimilados à nova sociedade, os favorecidos com as pequenas e grandes sinecuras, os *habitués* das conferências elegantes e dos salões burgueses, de produção copiosa e bem remunerada. (...) São os triunfadores do momento, e a sua concepção de cultura pode ser figurada na fórmula com que Afrânio Peixoto, outro, representante ilustre dessa casta especial, definiu a literatura: “sorriso da sociedade”. (SEVCENKO, 1999, p.131 [grifos do autor])

Como mencionado no trecho, a concepção de um homem de letras podia partir também da participação na vida social e trazer benefícios. Com isso em mente, muitos procuraram o ofício das letras pela promessa de estabilidade e prestígio, mas sem o potencial crítico: “As facilidades da nova vida social tendiam a matar o engajamento dos intelectuais que fizeram a República” (SEVCENKO, 1999, p.125), em especial pela adesão à campanha nacionalista de modernização. Visto isso, ocorreu um processo de “descaracterização do intelectual e do literato tradicionais, que se dissolveram em meio à sociedade” (SEVCENKO, 1999, p.84), onde tiveram de competir no mercado editorial e nas redações.

A cultura do “sorriso da sociedade” dos intelectuais traz benefícios aos seus membros, responsáveis por conduzir a opinião pública que se formara com a expansão da imprensa (1999, p.119). Sua posição pôde ser conquistada (ou apenas mantida) devido à participação na campanha nacionalista e ao apoio da modernização do Rio de Janeiro. Como já citado, o gosto parisiense entra em voga, o que gera a procura de leitores interessados em se atualizar e consumir<sup>17</sup>; a leitura era feita a partir de polígrafos, jornais e magazines de luxo: “Sufocavam

---

<sup>17</sup> “O segredo do seu sucesso, sabiam-no bem, repousava sobre um perfeito ajustamento aos gostos e anseios do público, daí suas temáticas sedícias e sua linguagem aparatosa, repontada de retórica. O que explica também a

assim o leitor com sua produção volumosa e indiscriminada, acostumando-o ao seu consumo e à sua interferência disciplinadora nos menores particulares de suas vidas.” (SEVCENKO, 1999, p.131). Os homens de letras que estivessem de acordo com os ideais da Regeneração conseguiriam ascender socialmente após o advento da República. As letras e a erudição se tornam uma forma de ascender e constituem o capital simbólico:

Nesse tema das estratégias de esquecimento, lembremos os marcos inaugurais simbólicos do regime republicano. Por um lado, eles foram, como vimos, a queima dos arquivos sobre a escravidão e a queima dos capitais da elite imperial com o Encilhamento, ambos encabeçados pelo ministro plenipotenciário das Finanças, Rui Barbosa, beletista e defensor intransigente da modernização ao estilo anglo-saxônico. (SEVCENKO, 1999, p.315)

Para assegurar o poder político foram tomadas medidas que funcionaram como marcos simbólicos à serviço da ideologia liberal e modernizante dos governantes. A defesa do beletismo e do progresso, convertidos em bens culturais e títulos oficiais, constituíam o capital simbólico da República Velha. O conceito parte de Bourdieu (2013), que analisa as “propriedades simbólicas adquiridas na relação com sujeitos que os percebem e apreciam” (p.106) dentro da realidade social.

Bourdieu destaca a análise de Weber sobre classe social e grupo de status, que retoma o conceito de divisões sociais enraizadas “na objetividade das diferenças materiais e na subjetividade das representações” (2013, p.108). Dentro da teoria de classes, as divisões estariam estabelecidas entre teorias objetivistas, que procuram o enfoque nas distribuições por expressões quantificadas das propriedades materiais (p.106), e as teorias subjetivistas, onde as divisões estão condicionadas pelas representações que os agentes concebem da realidade e de um mundo social “que seria apenas, no limite, o produto de estruturas mentais, ou seja, linguísticas” (p.106-107).

Ao reunir as duas teorias, Weber contesta os objetivistas por negarem a existência de classes sociais, voltando-se à estatística e “apagando as fronteiras entre ricos e pobres, burgueses e pequeno-burgueses (...), moradores da periferia e do centro” (BOURDIEU, 2013, p.108); ao mesmo tempo, afirma que a ordem social não pode se formar por uma classificação coletiva reduzida a um somatório (p.109) e sem qualquer base empírica. O valor dos indivíduos estaria associado ao capital simbólico tanto pelos “signos de reconhecimento e dos

---

sua preocupação de representarem tanto nos atos como nas palavras as aspirações do *up-to-date* da burguesia carioca, trajando-se no rigor do figurino europeu.” (SEVCENKO, 1999, p.132)

testemunhos de descrédito” (p.110) dentro da sociedade, quanto da realidade objetiva da posse de bens, propriedades, títulos. O capital simbólico de Bourdieu está associado à classificação dos grupos sociais que se baseia na distinção, no sistema de separações dos sujeitos que define os “signos de bom ou mau gosto e ao mesmo tempo como títulos de nobreza capazes de gerar um lucro de distinção” (p.112). É o capital simbólico que legitima os valores distintivos e as distribuições de propriedade, que mantém como natural

(...) toda espécie de autoridade, e não apenas aquela que se impõe por meio de ordens, mas aquela exercida sem nos darmos conta, aquela que dizemos natural e que está sedimentada numa linguagem, numa atitude, nas maneiras, num estilo de vida, ou mesmo nas coisas (cetros e coroas, arminho e toga noutra tempo, quadros e móveis antigos, carros ou escritórios de luxo hoje), repousa sobre uma forma de crença originária, mais profunda e mais desenraizável do que o nome sugere. (BOURDIEU, 2013, p.113)

Ao compreender o mundo social como “universo de pressuposições”, Bourdieu afirma que há uma hierarquia que é reconhecida a partir da lógica da distinção entre indivíduos, o que nega o princípio natural<sup>18</sup> da figura da autoridade. O reconhecimento exigido pela autoridade dentro do mundo social se configura como violência simbólica do capital (BOURDIEU, 2013, p.113), que no Brasil estava associado à Regeneração como estilo de vida parisiense e cosmopolita, em oposição a tudo que pudesse remeter ao passado da escravidão e ao atraso social. Os intelectuais do sorriso da sociedade são os representantes desse processo, e ao mesmo tempo que trabalham a mando da elite, se mantêm como especialistas na “concorrência pelo monopólio” da competência artística (BOURDIEU, 1989, p.13).

No entanto, é preciso comentar que a análise da obra literária em relação ao mundo social em Bourdieu (2013) merece um olhar atento para o exame do texto literário pela sua singularidade, indo além da proposição de Bourdieu sobre uma determinação sociológica da literatura (MARTINS, 2004). Martins expõe o argumento de Bourdieu na intenção de compreender a singularidade do fenômeno estético na obra literária, que por vezes se expande muito além do seu momento histórico. Martins (2004) argumenta que entender o meio social do livro é importante para encontrar suas especificidades do contexto, mas que não pode ser reduzido a ele; a obra pode ir além da sua recepção e do “espaço social em que foi produzida e gerar seu próprio campo estético” (MARTINS, 2004, p.67). O exemplo que o autor dá é a

---

<sup>18</sup> “A crença define-se pelo desconhecimento do crédito que ela confere a seu objeto e que contribui para os poderes que esse objeto tem sobre ela, nobreza, notoriedade, prestígio, reputação, honra, renome, ou ainda dom, talento, inteligência, cultura, distinção, gosto — projeções da crença coletiva que a crença crê descobrir na natureza de seus objetos.” (BOURDIEU, 2013, p.114)

permanência da obra que é lida e reproduzida em diferentes lugares e épocas, tornando-se um fenômeno singular.

Obviamente, não se trata de negar a presença de fortes determinações de classe (...); o que convém questionar é apenas a implícita suposição de que o texto literário se esgota nesta dimensão, como se ele não apresentasse outras possibilidades de aproximação. (MARTINS, 2004, p.68)

A determinação de classe, por outro lado, auxilia a desmistificação da arte como totalmente autônoma no seu meio, de “universalidade inquestionada” (MARTINS, 2004, p.69). O sujeito que escreve, para Bourdieu, não é tido como totalmente autônomo, mas como membro de um “campo literário”, que ele define como “espaço social que reúne diferentes grupos de literatos, romancistas e poetas, que mantêm relações determinadas entre si e também com o campo do poder.” (MARTINS, 2004, p.63), portanto um indivíduo que produz sua arte e incorpora nela disposições e valores da sociedade.<sup>19</sup> (p.66)

Na França do século XIX, há entre os escritores da arte pela arte a convicção de estarem fora das determinações de classe ou de qualquer vínculo exterior, a exemplo de Flaubert, que procurou escrever um livro “sobre o nada” (FLAUBERT, *apud* MARTINS, p.65). Os escritores das classes mais altas eram aqueles que podiam praticar a arte mais detidamente pelo tempo que dispunham, o que por si só já é uma marca de classe, diferente dos escritores que cumpriam a demanda do público com os romances burgueses ou os escritores da arte social, que não podiam viver exclusivamente dos escritos.

No Brasil, tal conceito pode ser associado ao uso das vanguardas europeias, estas sinônimo de ruptura com a estética passadista (LAFETÁ, 1974, p.13), mas a própria escolha e aptidão para assimilá-las já vem do meio social, da condição dos artistas. Miceli (2012) comenta as condições de Mário de Andrade e Borges que os permitiram ser tão inventivos e promover uma renovação estética: “dispunham do lastro intelectual e do capital social para investidas ambiciosas” (p.30). Martins traz exemplo semelhante do literato que julga ter “vocação inquestionável” e ocupa uma posição disponível no campo literário pela afinidade estrutural desta com a sua condição que lhe permite ocupá-la (MARTINS, 2004, p.66). Nesse

---

<sup>19</sup> Esse conjunto de disposições inconscientes se trata do *habitus*, conceito de Bourdieu que funciona como estrutura intermediária entre “as chamadas condições objetivas de funcionamento de uma sociedade (a existência de um mercado, que pressupõe a divisão entre trabalho material e intelectual, o estágio em que se encontram as relações entre as classes sociais e a esfera política etc.) e as aptidões subjetivas dos membros desta sociedade, vividas algo ingenuamente por estes últimos como talentos inatos.” (MARTINS, 2004, p.66)

exemplo, Martins (2004) mostra que a concepção de Bourdieu esclarece “as condições objetivas de funcionamento de uma sociedade (...) e as aptidões subjetivas dos membros desta sociedade” (p.66); tal concepção é chamada de *habitus*.

Alguns livros não revelam muito se analisados pelo parâmetro do *habitus*. Ao procurar apenas nas declarações do autor da obra e no meio social sua explicação, perde-se o caráter produtivo da obra de arte. Bourdieu, de acordo com Martins (2004), aproxima a “obra literária ao campo a que pertence seu criador” (p.70) e ao autor como cidadão.

Em relação à percepção do autor, a elaboração consciente das estruturas de seu meio importa, mas não limita a obra ao ponto de vista do escritor. Martins retoma a análise de Baudelaire, cuja poesia acaba expressando muito mais “do que o cidadão Baudelaire teria a dizer sobre a Paris do Segundo Império.” (p.73), por isso seus escritores teriam sobrevivido à ação do tempo; eles carregam a experiência universal das relações cidadinas, da sensibilidade do sujeito na grande metrópole, como visto por Benjamin<sup>20</sup> em *Flores do Mal*. (MARTINS, 2004, p.73)

Graciliano constrói uma crítica em seus romances ao uso do conhecimento como capital simbólico (BOURDIEU, 2013), o que retoma a leitura de Sevcenko (1999) sobre o poder simbólico atribuído ao indivíduo “que souber articular as palavras e citar os sentimentos (...). Mas haverá outra forma de poder mais legítima aos olhos dos homens?” (p.301). A escrita de Graciliano contempla nos seus três primeiros romances a relação dos homens de letras e o uso da literatura como meio de distinção social, o que sugere desconfiança no período onde o papel do escritor é de demasiada importância.

A partir dos conceitos apresentados e da reconstrução de tensões no campo literário (conceito de Bourdieu) e em Sevcenko (1999), é possível fazer uma análise mais detida dos narradores de Graciliano. Os romancistas de 30, como visto, procuraram denunciar os problemas do país, dando voz às figuras do proletário ou do camponês (LAFETÁ, 1974, p.18), enquanto Graciliano, ao menos nos três romances citados, constrói narradores oportunistas ou sem qualquer preocupação por problemas sociais, ainda que afetados pela

---

<sup>20</sup> “O êxtase do cidadão é um amor não já à primeira vista, e sim à última’ (1980, p.38): a moça desaparece no meio da multidão anônima, e o poeta intui que provavelmente nunca mais a verá. A partir deste motivo, são desenvolvidas considerações acerca de uma nova subjetividade que estava se formando naquele momento, que se caracterizava pela transitoriedade das relações pessoais, pela falta de referências estáveis, o que repercute na constituição de uma estrutura psíquica singular.” (MARTINS, 2004, p.73). Martins sintetiza a análise de Benjamin de 1980 em “Sobre alguns temas em Baudelaire”.

ordem vigente. Graciliano traz três narrativas com vozes diferentes, de três personagens que são culpados indireta ou diretamente pela morte de alguém próximo a eles, sempre aquele que se torna um obstáculo para alcançar seus objetivos.

Em *Caetés* [1933], João Valério é responsável indiretamente pela morte de Adrião por ser amante de sua esposa, o que provoca o suicídio do sujeito que estava em seu caminho; já para Paulo Honório a única pessoa que ele não consegue controlar (nem matar) é Madalena (BUENO, 2001, p.197), a quem ele sufoca com seu ciúme e também provoca o suicídio; por último, Luís da Silva em *Angústia* enforca o adversário Julião Tavares por derrotá-lo na conquista da noiva Marina e por superá-lo em todos os aspectos. Como aponta Gomes (2015), o enforcamento de Julião é narrado por Luís da Silva de forma que o assassinado pareça culpado pela própria morte (2015, p.75), pois ele se enforca com o próprio peso, “suicídio forjado [que] reforça simbolicamente essa responsabilização” (p.75). Há recorrências nas narrativas num processo de reelaboração das figuras dos personagens e dos conflitos, mas que sempre parece girar à primeira vista em torno de uma desilusão amorosa, quando na verdade a forma de narrar de Graciliano desvela a adaptação de três escritores-narradores em 1930 e o desejo de que fosse conferida a eles uma posição de autoridade.

Sartre (2004) afirma que o ato de escrever é também o desvendamento do mundo, que revela os sujeitos como inessenciais a ele, pois não é quem escreve que produz o objeto: “Essa paisagem, se dela nos desviarmos, se estagnarà, longe dos olhos, em sua permanência escura” (p.34). Aquele que escreve procura se sentir essencial, de acordo com o teórico, o que pode ser relacionado com os narradores de Graciliano. João Valério, narrador de *Caetés*, não procura desvendar o mundo através de seu romance, procura se inserir nele, o que parece inverter a ideia de que o ato criador passa a ser mais importante do que a criação em si (SARTRE, 2004, p.34), porém Valério compreende melhor a província onde mora a partir desse ato (ainda que não tenha sido intencional). Para Paulo Honório, o ato de escrever e o objeto parecem importantes. O primeiro ele usa para desvendar a si mesmo sobre a perda de Madalena; já a obra que escreve, se tomarmos o livro como capital simbólico, de propriedades reconhecidas dentro da classe dominante (BOURDIEU, 2003, p.11), esse lhe garante o poder para além dos bens materiais. Luís da Silva, por sua vez, encontra no ato de escrever exatamente o oposto à afirmação de Sartre: para ele, a escrita é ato falseado, serve apenas para produzir uma mercadoria e vender a si mesmo; ao invés de desvendá-lo, Luís se vê como menos que humano, um “percevejo social” (RAMOS, 2002c, p.25).

Nos próximos capítulos, o estudo dos narradores de Graciliano parte da motivação de escrita e do ângulo de cada um deles. Faz-se necessário a análise sobre a recorrência de protagonistas que se preocupam em escrever, mas “Está ali registrada uma obsessão pela escrita, pela ascensão social através das letras” (RELATOS, 2011). Cabe recompor a trajetória dos escritores-narradores e investigar como se dá essa ascensão social, além de definir singularidades e semelhanças na representação dos homens de letras presente nos três romances.



### 3 CAETÉS

O primeiro romance de Graciliano Ramos contempla a pequena província da qual o autor foi prefeito no período entre 1928 e 1930. O município de Palmeira dos Índios (AL) é o cenário de *Caetés*, obra com um narrador em primeira pessoa, João Valério, guarda-livros na empresa dos Teixeira e escritor nas horas vagas (supostamente, pois se vangloria pela escrita mais do que de fato escreve). O narrador escreve sobre os índios caetés baseado apenas em vagas lembranças acerca dos livros de Alencar e Gonçalves Dias que lera na adolescência. A motivação de Valério ao imaginar seu romance é de se destacar como escritor, não pelo material em si, mas pela distinção de ter escrito uma “brochura de cem a duzentas páginas, cheia de lorotas em bom estilo” (RAMOS, 2002a, p.20). Em seu romance de estreia, Graciliano constrói uma obra de humor ácido e com um narrador que é motivo de pena e riso do leitor, tão medíocre que não pode ser mau (HOLANDA, 2013, p.126), mas de uma percepção aguda quanto à política da província.

Ao falar em Caetés, a crítica questiona o romance em seus aspectos formais, em especial as personagens secundárias de “frouxidão psicológica”, devido à falta de aprofundamento na sua caracterização (CANDIDO, 2012, p.20). As personagens ao redor de Valério são cerca de quinze indivíduos, na sua grande maioria definidos pelo cargo ou status na cidade: o tabelião, o dono da empresa, a viúva rica, o padre, o médico, o político, mas podemos reconhecê-los na narrativa através de traços pitorescos como “fisionomia, tiques, mãos, papada de um, olho esbugalhado de outro, barbicha de um terceiro” (CANDIDO, 2012, p.20). As exceções são o narrador, sua amada Luísa e Nicolau Varejão, o mendigo da província.

João Valério convive com as outras personagens principalmente nos jantares da casa de Adrião Teixeira, dono da empresa onde Valério trabalha, e na pensão onde mora. O narrador passa seu tempo livre assistindo ou participando de diálogos que envolvem mexericos e rebaixamento de outros indivíduos, por vezes com comentários cruéis do tabelião Miranda. Os encontros entre eles provocam no leitor uma visão negativa sobre o narrador e o grupo de letrados, construídos através de uma representação deceptiva, em especial sobre os mais instruídos: “os que enxergam ou supõem enxergar um palmo adiante do nariz são sujeitos dos mais ordinários” (HOLANDA, 2013, p.138), o que resultou em certa polêmica, já que vários habitantes não ficcionais de Palmeiras dos Índios se sentiram representados ali.

Gimenez (2013) aponta que, quando Caetés foi publicado, gerou indignação dessas figuras. O autor recupera um comentário de Graciliano sobre o problema: “(...)várias pessoas se julgaram retratadas nele [no romance] e supuseram que eu havia feito crônica, o que muito me aborreceu.” (RAMOS, 2002d, p.191). O trecho pertence à crônica “Alguns tipos sem importância”, que Graciliano escreveu para contar como construíra seus personagens.

O texto de Graciliano deixa claro que os “tipos” a que o autor se refere são os personagens, não as pessoas reais. Mesmo assim, o alvoroço faz sentido se pensarmos nos pontos que levaram os leitores a enxergar no romance um “ensaio raso de cronista” (GIMENEZ, 2013, p.159). O cotidiano é um tema recorrente do gênero crônica, que traz assuntos da vida diária de um jeito leve, com um “ar de coisa sem necessidade” e que fala de perto com sua linguagem natural (CANDIDO, 1980, p.13). O romance de Graciliano, ainda quando era um conto, teria levado uma realidade tão semelhante à da cidade que os leitores sentiram como se ali estivesse uma literatura sobre eles. Na recepção de Caetés, alguns críticos o compreenderam como matéria de crônica, em especial pelo humor em relação aos tipos que estavam ali representados.

Humor que, vale lembrar, é traço comum ao gênero da crônica (CANDIDO, 1980, p.14). Em meio ao ambiente provinciano, Valério é figura risível quando tenta se distinguir usando vocábulos que não conhece, ou escrevendo seu romance e procurando uma palavra de efeito: “(...) tibicoara. Se alguém me lesse, pensaria talvez que entendo de tupi, e isto me seria agradável” (RAMOS, 2002a, p.40). Outro exemplo é quando escuta uma expressão em francês e fica tentando decorá-la: “*Qui se ressemble...* Esqueci o resto. Era bonito e rimava, terminava em *emle* [grifos do autor].” (RAMOS, 2002a, p.113), com o intuito de que os outros julgassem que ele sabia francês, mas não costumava falar sobre isso por modéstia.

O gênero da crônica se consolidou em 1930, na mesma década de publicação do romance, ainda que se assemelhasse mais ao folhetim do que à crônica como conhecemos hoje. Na literatura brasileira desse período, de maneira geral, Fischer (2009) aponta que era preferível “uma frase de efeito, um adjetivo raro, uma erudição fácil, do que qualquer coisa que se assemelhasse a empiria” (p.66) e a imprensa nacional estava começando a se desenvolver, porém ainda muito pouco profissionalizada. A crônica se diferenciava ao recusar a escrita rebuscada, visto que uma de suas características foi ter se afastado da “inflação verbal” e mantido “o tom menor de coisa familiar” (CANDIDO, 1980, p.15).

A recuperação da forma da crônica na recepção de Caetés acompanha a construção de uma representação de João Valério no romance, escritor de fachada que admira as “miçangas literárias”, uma vez que no Brasil era costume “identificar superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical” (CANDIDO, 1980, p.16). O romance acompanha um movimento histórico da “intelectualidade como fator distintivo entre os homens” (ALVES; LEITE, 2019, p.98), reforçado pelo círculo de letrados que circunda Valério.

Eu ouço com atenção e respeito as cavaqueiras de Nazaré com o Dr., Liberato. Quando têm pouco fundo e posso nelas tomar pé, agrada-me escutá-los, rio interiormente, na ilusão de que não sou ignorante de todo. Depois eles afastam-se, mergulham, somem-se, e eu fico desalentado, olhando tristemente Padre Atanásio que procura segui-los, e o ótimo Isidoro, que permanece junto a mim. (RAMOS, 2002a, p.214-215)

No trecho, fica claro quem tem mais notoriedade em relação às discussões da província: o tabelião (Nazaré) e o médico (Dr. Liberato), seguidos do vigário, e logo depois o jornalista (Isidoro) e o narrador, guarda-livros no mercado dos Teixeira. Como descrito pelo narrador, tais discussões deixam de fora aqueles que não têm o título de bacharel; são homens de letras com o ofício de escrever, sejam notícias, redações, sermões religiosos ou escrituração. Valério compreende que essa relação entre os membros do grupo se dá a partir do saber letrado, então procura se autopromover através da escrita de um romance histórico na tentativa de melhor se inserir na sociedade da província (CHAGAS, 2015, p.98). Ao notar que seu valor dentro do grupo está definido pelo saber letrado, o narrador percebe que sua situação não é particular, uma vez que se organiza como estrutura da vida política, não como um grupo isolado.

O personagem que melhor ilustra essa organização da província é Evaristo Barroca, bacharel e novo secretário de Palmeira dos Índios, que se vale de discursos e plágios para causar boa impressão e, eventualmente, subir na carreira política. Barroca chama a atenção de Valério, que o observa e descreve seu falatório e o preparo para a vida social, “com abundância de chavões sonoros, dança admiravelmente, joga o poker com arte, toca flauta e impinge às senhoras expressões amanteigadas” (RAMOS, 2002a, p.20). A inveja de Valério por Barroca ecoa no último romance de Graciliano em primeira pessoa, *Angústia*, porém em chave de obsessão e ressentimento (GOMES, 2015) entre o protagonista Luís da Silva e seu adversário, Julião Tavares.

Em *Caetés*, Evaristo ascende através de contatos políticos e dos artigos que publica no jornal, como no quarto capítulo, quando entra no quarto de Valério e se expressa com linguagem floreada, de modo a convencê-lo a publicar um artigo no jornal de padre Atanásio, no qual o narrador escrevia. João Valério afirma que Barroca costumava proferir “trivialidades abjetas”, que ele remoía: “só muito depois de as ter dito me vinha a compreensão de que aquilo não valia nada” (RAMOS, 2002a, p.18). Em sua visita, Evaristo se comporta da maneira esperada, senta-se apumado em frente a Valério, move a mão num gesto de orador, com o rubi em evidência, e faz elogios ao prefeito de Palmeira dos Índios; o que o bacharel pretendia era publicar as bajulações na espera de um cargo político.

Mais à frente na narrativa, Evaristo Barroca sobe na carreira e difama o prefeito que bajulara com o objetivo de afetar o resultado das eleições: “[Nazaré] – Lambeu os pés do Mesquita e chegou a deputado. Hoje procura derrubá-lo. Derruba.” (RAMOS, 2002a, p.34). Miranda Nazaré, quem faz a afirmação, é também uma figura importante no romance; o tabelião tem suas opiniões ouvidas pelos outros membros do grupo, que raramente conseguem contradizê-lo. Em geral é ele quem guia as discussões, despejando com violência seus juízos de valor:

— Os senhores são incoerentes, gritou Nazaré. No mesmo número vinha uma coluna reclamando a intervenção da polícia contra a mendicidade. Reclamação justa, porque enfim todos nós reconhecemos... Nada disso, padre Atanásio. Que préstimo tem essa gente? Como a coluna havia sido feita por mim, achei o tabelião Miranda um sujeito de senso.  
 — Que utilidade tem essa récua? prosseguiu ele. Eu queria ver tudo morto. Pode ficar tranquilo, não se perdia nada. A eutanásia... (RAMOS, 2002a, p.43)

O tabelião discute com o médico da cidade, Dr. Liberato, e com padre Atanásio acerca da mendicidade na província, defendendo que a eutanásia deveria ser uma medida para “lidar” com os mendigos da cidade, “vagabundos que exploram a gente e merecem cacete” (RAMOS, 2002a, p.68). O médico e o padre se opõem à opinião do tabelião Miranda, mas somente o primeiro, o Dr. Liberato, consegue argumentar: “Embrenharam-se numa discussão difícil, e ninguém os pôde acompanhar.” (RAMOS, 2002a, p.67-68). Os dois travam uma longa discussão a respeito que não é descrita integralmente, já que Valério não a compreende. Mesmo assim, o narrador toma o partido de Miranda, enquanto seu amigo, o jornalista Isidoro, permanece indiferente.

O termo eutanásia é definido como “Prática, sem amparo legal, pela qual se busca abreviar, sem dor ou sofrimento, a vida de um doente reconhecidamente incurável” (AURELIO, 2022), o que explica a indignação de Liberato. Na ausência de uma doença terminal, que claramente não afeta a mendicância da província, a “eutanásia” a que Miranda se refere é um modo dissimulado de dizer assassinato por meio de um termo legal, a favor do extermínio dos mendigos da cidade. Ao final do capítulo, Isidoro pergunta a Valério: “Que diabo quer dizer eutanásia?”, e o guarda-livros confessa que também desconhece o significado. A cena expõe a separação entre os letrados e os homens de letras a partir de uma hierarquia de conhecimento, capital simbólico que traça um limite entre os dois grupos, a divisa que Valério tenta transpor com seu romance sobre os índios caetés.

A violência expressa pela fala do tabelião não é exceção entre seus comentários, tampouco as tentativas falhas de contradizê-lo, quando elas ocorrem. Nazaré é o indivíduo mais desagradável da narrativa, descrito apenas como um corcunda de olhos pequenos e cabelos brancos, jogador de xadrez e pai de uma moça com “histerismo”. Afora isso, pouco se sabe do tabelião, que não tem alteração na sua trajetória durante a narrativa, assim como a maioria das personagens do romance.

Os personagens-tipo como o advogado, o tabelião, o jornalista etc. têm o objetivo de mostrar figuras representativas do ambiente provinciano, e de construir a dimensão crítica daquela sociedade através da leitura do olhar de Valério sobre os outros. Em geral os “tipos” têm uma relação particular com seu universo ficcional e fora dele, como no *roman à clef*: “quando as características de pessoas conhecidas podem ser vistas nas personagens e fatos representados na ficção” (AMARAL, 2016, p.1218). Essa aproximação entre ficção e realidade ilustra a recepção e argumento da crítica ao chamar *Caetés* de crônica, o que talvez explique um problema formal deste romance em específico: a pouca distância entre o autor e a matéria narrada.

Não se trata de um problema em si, mas aqui gera uma tensão por ser um romance narrado em primeira pessoa, mas com ares de terceira pessoa nessa tentativa de mapeamento dos tipos da cidade, da objetividade daquele grupo provinciano. O recurso dos diálogos constantes na obra dá a impressão de não haver uma voz no discurso, quando a voz que se ausenta é a de Valério. Em um dos episódios, Valério e dois amigos estão reunidos na pensão onde vivem quando entra Nicolau Varejão, a quem menosprezam por ser um maltrapilho e “mentiroso inveterado” (RAMOS, E., 2013, p.09). Nicolau narra aos presentes um devaneio

sobre batalhas que travou na última reencarnação, mas a história mirabolante não leva em conta a data das guerras e os acontecimentos históricos, o que para Nicolau passa despercebido, porém os integrantes da roda enxergam o erro e o encorajam a continuar:

Em roda louvaram aquela memória admirável.

— O senhor devia publicar isso, aconselhou Isidoro Pinheiro. Um furo.

— Publicar? Não seria mau. A dificuldade é escrever. Ideias não me faltam, mas de gerúndio não entendo. De mais onde queria você que se fosse publicar uma história assim? No jornal de um padre?

Todos lamentaram que a *Semana*, folha católica, não pudesse propagar aquela revelação tremenda.

— Que informações preciosas sobre a história do Brasil! opinou o dr. Liberato.

— Que triunfo para o espiritismo! E que baque para as outras religiões! ajuntou Pascoal.

— Sem contar que a reputação do autor garantiria a veracidade do fato, acrescentou Isidoro. (RAMOS, 2002a, p.17)

Valério não participa da cena, permanecendo como espectador enquanto o diálogo acontece. A narração do trecho poderia ser em terceira pessoa, como se vê no uso dos verbos “louvaram” e “lamentaram” que o narrador não se inclui na conversa. O leitor acompanha o diálogo conversa quase sem sua intervenção, mas ainda assim temos um olhar crítico das figuras no romance pelo efeito que a discussão tem na narrativa; ela provoca certo desconforto ou indignação, mas isso não vem de Valério, e sim da inteligência ficcional que organiza o romance, que mantém o tom de ironia característica ao tratar do grupo de letrados por zombarem de Nicolau. Esse personagem mais tarde se revela um dos poucos personagens simpáticos no romance: Nicolau cria histórias com entusiasmo, talvez para se refugiar da miséria e da filha que o evita; tem por ela um amor exaltado, que mesmo “nos gestos de desprezo (basta que sejam gestos) vê manifestações de carinho filial” (HOLANDA, 2013, p.137), e se esconde dela para não envergonhá-la com sua presença: “é coisa de uma intensa força humana” (p.137).

Um passo atrás e há também um rebaixamento do rebaixamento, porque as figuras que zombam Nicolau Varejão tampouco podem ser caracterizadas como suficientemente letradas. Temos figuras com erudição de almanaque<sup>21</sup> zombando de alguém que cria histórias, mas às remete a encarnações passadas; o leitor acaba com uma boa impressão da personagem, enquanto dos letrados não é possível dizer o mesmo, ainda mais se lembrarmos as palavras

---

<sup>21</sup> Os antigos almanaques traziam assuntos diversos abordados sem profundidade: “Um conjunto de páginas, hoje frágeis e amareladas pela ação do tempo, que contém informações e conhecimentos variados, como aspectos históricos, econômicos, culturais, poesias, literatura, biografias, anedotas, receitas, conselhos, calendários, astrologia, jogos, passatempos, curiosidades, informações sobre as transformações tecnológicas, propagandas e charadas.” (SEGALIN, 2011, p.01).

do tabelião em relação à mendicidade, que inclui Varejão: “Eu queria ver tudo morto. Pode ficar tranquilo, não se perdia nada.”. A humanidade de Nicolau serve também para destacar a vileza dos que o rebaixam.

Os diálogos carregam um tom de algo costumeiro, com poucas alterações na vida dos habitantes de Palmeira dos Índios, ilustrando o dia-a-dia da mesmice, do tédio que se percebe na repetição do comportamento dos personagens e nas poucas alterações na vida dos habitantes da cidade. O livro constrói na realidade de Valério um ambiente propício à fuga, com divagações que ocorrem durante as interações em grupo e o trabalho: “Enquanto se acumulam cifras à direita, cifras à esquerda, (...) a imaginação foge dali” (RAMOS, 2002a, p.34). Ao intercalar os devaneios de Valério com os diálogos fica visível o seu alheamento, enquanto os outros dialogam e o narrador permanece distraído ao fundo. Candido (2012) afirma que “Sem haver introspecção, a vida interior se configura graças à situação do personagem [grifo do autor]” (p.26), isto é, o modo como os diálogos e as cenas se apresentam se dá por conta do que acontece a Valério, por isso a impressão de que não é ele que escolhe o que nos contar. Isso provoca uma distância inaudita deste narrador em primeira pessoa em relação à matéria narrada, que o afasta como mediador e destaca as escolhas de ordenação da narrativa, da “situação” em que os personagens são colocados, que parte da aproximação do autor com o texto.

A natureza cronística do texto aponta para essa sensação de nenhuma distância entre a voz que narra e a ambição de “epos”. Através da narrativa em primeira pessoa, fica mais fácil garantir a independência do autor, uma vez que a narração e a ação são parte de uma coisa só (CORTAZAR, 2006, p.230). Em *Caetés*, porém, não ocorre tal separação do autor com a narração, ou seja, com um narrador sem tanta autonomia temos a sensação de que há uma outra voz que fala por ele, por isso é necessário frisar que o autor do romance não deve ser confundido com o sujeito Graciliano, o escritor que passou a ser reconhecido pela crítica e pelo público leitor e a partir daí se colocou no campo dos autores.

Poderíamos, diante disso, nos valer da separação entre Graciliano autor e Graciliano sujeito, tal como perpetrada por Foucault (2000), em que o primeiro se definiria como uma “função discursiva”. Um autor é definido por alguns pressupostos: ao escrever seus livros, ele se funde à sua obra ao mesmo tempo em que desaparece como indivíduo. Tal relação entre autor e obra forma uma unidade sólida e indissociável, mais sólida que a de alguma “história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia” (FOUCAULT, 2000,

p.267). A concepção de estilo está também na ideia de autor, um modo característico de escrever (pensando aqui somente em escritores) que pode envolver linguagem, ritmo, temática. Na crítica de Graciliano, já é consenso que sua a prosa é seca, concisa, tanto que “em sua mão transformou-se numa espécie de passa, feia, rugosa, concentrada.” (FISCHER, 1993, p.75), o que caracterizava seu estilo de escrever e tornava sua obra reconhecível pela recusa a “escrever bonito”.

Dentro das narrativas, o autor é diluído, ainda que jamais desapareça por inteiro, pois é a origem do discurso e a ele se atribui uma ideia, um conceito que o categoriza na ordem dos discursos, chamado pelo teórico de “função autor” (FOUCAULT, 2000, p.298). Seu desaparecimento, ou “morte do escritor”, é elucidado no texto pela oposição entre as narrativas modernas, com seus autores que sofrem o processo de apagamento, e a ideia de “perpetuar a imortalidade do herói,” presente na epopeia e nas *Mil e uma noites* (FOUCAULT, 2000, p.268). Foucault retoma a epopeia apontando que os heróis ao morrer passam a ser celebrados, pois sua morte era recuperada através da narrativa, ou ainda as histórias contadas por Sheherazade, uma história sobre o avesso da morte, a tentativa de manter-se viva ao se manter "fora do ciclo de existência" (2000, p.268). Em contraste, o escritor se tornaria autor ao se afastar narrativa, processo discreto aos olhos do leitor, uma vez que o “apagamento voluntário” não deveria ser representado nos livros (FOUCAULT, 2000, p.269).

No entanto, em *Caetés* é possível perceber a presença do autor; há em João Valério uma tensão que aparece por sua ausência nas cenas, visto que ele é o narrador em primeira pessoa: “fazendo-nos pensar às vezes que estamos a ler uma peça de teatro” (HOLANDA, 2013, p.125). Ao desaparecer momentaneamente, o narrador fica enfraquecido e cede o espaço ao autor, que parece fazer as mediações no romance a fim de mostrar os vários personagens e estabelecer uma representação concreta da comunidade de Palmeira dos Índios. Chagas (2015) concorda que o círculo social de Valério, através dos diálogos, assume o primeiro plano da narrativa quando o narrador se afasta, mas sua hipótese parte da aparente neutralidade do diálogo estar “favorecendo o distanciamento do leitor” (CHAGAS, 2015, p.94). De acordo com o crítico, o leitor teria um olhar mais objetivo por não estar colado em Valério o tempo todo, por isso a narração seria onisciente nesses momentos, sem a mediação do narrador-personagem. Essa objetividade não faz parte de nossa leitura, visto que não há sequer uma aparência de neutralidade, mas há sim uma disposição satírica dessa instância oculta, o autor, na crítica àquele povoado.



O autor de *Caetés* é a inteligência ficcional que organiza o romance, mas que acaba não se distanciando da narrativa, sem se ausentar como na definição de autor apontada por Foucault (2000). Assim, a presença do autor no texto tensiona o romance de Graciliano em função da organização da narrativa, que anula Valério para mostrar uma coletividade, por isso o ar de crônica no livro. Como visto antes acerca do gênero da crônica, o autor teria se inspirado na província de Palmeira dos Índios e em algumas figuras públicas, ainda que se mantivessem no âmbito da ficção. Em tese, se tomarmos o romance como derivado da epopeia (LUKACS, 2000, p.55), entendemos que o gênero épico compreende um mundo fechado em si mesmo, cujo herói “nunca é, a rigor, um indivíduo (...), seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade”. (2000, p.67); quanto ao romance, a ação do indivíduo não corresponde à sua interioridade, pois “a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente” (p.55). Valério, por exemplo, pode declarar que escreve um romance histórico sem saber História, ou que está deslumbrado por Luísa, mas não a procura mais quando se encontra desimpedida. A individualidade do sujeito no sistema épico é dada pela organicidade do todo, por isso os acontecimentos se somam de forma a revelar um mundo fechado, de modo que um acontecimento isolado tem sentido quantitativo, enquanto no romance ele se faz singular, não pode ser contabilizado. Visto isso, a representação de uma coletividade no romance ocorre a partir da mediação do narrador (HEGEL, 2004, p.125); com suas ausências, cabe ao autor fazer a mediação, o que retoma o argumento anterior do gênero da crônica como uma das raízes deste romance em específico.

Ironicamente, antes *Caetés* se tratava de um conto, mas se espichou e virou romance, o que pode contribuir para explicar a forma tensionada da obra, já que o limite da forma do conto foi expandido ao máximo para o aproveitamento do espaço ficcional. Retomando alguns pontos sobre o gênero do conto, um de seus traços mais marcantes parece ser o desafio de delimitar o espaço da matéria narrada a poucas páginas (CORTÁZAR, 2006, p.151). O conto procura mostrar um recorte da realidade, suficiente por si só, mas também revelador de um universo exterior, projetando a “inteligência e a sensibilidade” no leitor para além da narrativa (CORTÁZAR, 2006, p.151-2). Essa escrita sucinta e concentrada exige do contista um trabalho em “profunda verticalidade”, pois ele não conta com o tempo que o romance tem para despertar as sensações no leitor, caminho gradual com transições e “recheios”.

O contista tem a tarefa de construir um arco ou um acontecimento narrativo, (CORTÁZAR, 2006, p.151), que aqui seria a trajetória de Valério como escritor de fachada e os falsos intelectuais, mas que foi estendido para gerar o próprio ambiente da província.

Através do recurso do diálogo, Graciliano procura dar conta das outras figuras da cidade, mas sem abrir mão do ângulo específico de um narrador introspectivo, ângulo que aparecerá nos dois próximos romances, mas com narradores muito diferentes de João Valério; em *São Bernardo* e *Angústia* o humor ácido também estará presente, mas o ângulo dos narradores não permite a aproximação do autor, que já não são risíveis como o guarda-livros de Palmeira dos Índios (quem se atreveria a rir de Paulo Honório ou Luís da Silva?).

### 3.1 O romance de Valério

O romance de João Valério é o recurso pelo qual ele tentará se ajustar na comunidade local, buscando o reconhecimento por escrever o livro. A aspiração do narrador em escrever retoma o processo histórico que ocorrera durante a Regeneração no início do século XX e ecoa no ambiente provinciano pela distinção social do conhecimento letrado e o arrivismo intelectual. No período, a “aura de prestígio” dada ao artista que criava produtos literários e culturais era concebida apenas aos que mantivessem sua literatura mais ou menos homogênea e incontroversa, isso porque, após a instauração da República, as vertentes literárias dos “gênios malditos” e dos opositoristas ao regime já não tinham o mesmo alcance (SEVCENKO, 1999, p.124). Intelectuais se dividiam entre o jornalismo, o funcionalismo público ou a política, visto a necessidade de emprego e a dependência das editoras que controlavam o mercado (SEVCENKO, 1999, p.128), portanto precisavam publicar e vender seus escritos sem o mecenato.

A mercantilização da literatura promove a venda de escritos sem prezar pela originalidade do autor, como Sevcenko (1999) aponta, com ofertas de “discursos parlamentares, conferências literárias e artigos de crítica literária sobre qualquer obra” (p.129). Os escritores que antes procuravam combater as reformas da Regeneração agora se encontravam pressionados pelas editoras e sofrendo com o pequeno número de publicações. Enquanto isso, alguns intelectuais assimilaram bem o regime por se associarem “aos grupos arrivistas da sociedade e da política, (...) elevados a posições de proeminência no regime e de guias incondicionais do público urbano.” (SEVCENKO, 1999, p.131). Desta última casta surgem os intelectuais de *Caetés* como Evaristo Barroca e Dr. Castro, que fazem as cavações políticas e se instalam em cargos rendosos e estáveis por sua aproximação com os grupos dirigentes.

O interesse de João Valério nos índios caetés para seu romance é decorrência de uma tentativa de ascender em Palmeira dos Índios; não como político, mas como escritor de prestígio a partir do uso de elementos nacionalistas e provenientes do Romantismo, suas referências literárias. Para o narrador, há uma irreconciliabilidade entre a realidade e as suas expectativas “românticas”, que envolvem clichês românticos como o isolamento do escritor, o adultério, o triângulo amoroso. A referência ao indianismo romântico aparece também através do olhar acanalhado de Valério; seu romance não sai do lugar, pois para o personagem não há como representar um canibal “autêntico”, como os índios do passado. Ele os compara com os índios da cidade que conhece, Pedro Antônio e Balbino, que são “dois pobres degenerados, bebem como raposas e não comem gente” (RAMOS, 2002a, p.58), portanto não condizem com o que pretende representar:

Despertei com uma ideia esquisita, que me fez rir: o Balbino transformado em caeté de 1556. O Balbino, um pobre-diabo coxo e bêbedo, esfolando um homem pendurado por uma perna. Mas logo enxotei este pensamento mesquinho que toldava a passagem mais brilhante da minha vida. (RAMOS, 2002a, p.61)

O escritor fictício acaba preterindo os caetés e seus descendentes, pois procura manter uma visão de brutalidade que ele aprendera na escola primária: “deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente.” (RAMOS, 2002a, p.19-20) Além de não descrever os hábitos indígenas com dados históricos – já que confessa não saber nada de história (RAMOS, 2002a, p.17) –, Valério também erra na representação indianista: não condiz com a evocação heroica de fundo épico do índio de Gonçalves Dias ou de Alencar. Esta não é resgatada por ele, que tampouco acompanha na forma a métrica ou a musicalidade de *Os Timbiras* no ritual antropofágico.

No léxico de João Valério, índio é sinônimo de bárbaro ou bruto e ele não lhe acha nenhuma das virtudes “naturais” que Rousseau ensinara os modernistas de São Paulo a reencontrar nos seus avós da selva. Melhor dizendo: por serem o contrário das “necessidades sociais” da civilização, elas não são virtudes, são vícios. (PAES, 2013, p.147)

Para Valério, os vícios e a brutalidade dos antepassados estão longe de seu tempo, ao menos até o final da narrativa, quando sua percepção muda. A visão do narrador está atrelada à antropofagia como uma manifestação do instinto, escrevendo sobre ela no seu livro ao projetar seus desejos: “Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé: o beijo caído, a perna claudicante, os olhos embaçados; para completá-lo, emprestei-lhe as orelhas de padre Atanásio” (RAMOS, 2002a, p.40). A morte de Adrião, que supostamente resolveria seus

problemas, é transportada para a ficção do livro do narrador, onde pode desfazer o sentimento de nulidade do qual não consegue se desvencilhar na província.

O narrador atribui termos negativos à imagem do indígena, que correspondem “em termos gerais, ao oposto da moral, da mentalidade e da racionalidade capitalistas.” (MURARI, 2018, p.367), o oposto à sociedade de Palmeira dos Índios, aos indivíduos com quem Valério convive. Essa percepção muda no momento do romance em que as personagens estão todas na sala de Adrião, aguardando o homem morrer ou viver. Quando recebem a notícia, depois de dois dias de espera, Valério descreve o ambiente e as outras personagens:

Depois daquela crise, na promiscuidade e na azáfama dos dias de angústia, existia entre nós todos uma familiaridade estranhável. Dormíamos quase sempre juntos, homens e mulheres, sentados, como selvagens. Muitas necessidades sociais tinham-se extinguido; mostrávamos às vezes impaciência, irritação, aspereza de palavras; pela manhã as senhoras apareciam brancas, arrepiadas, de beijos amarelentos; à noite procurávamos com egoísmo os melhores lugares para repousar. Enfim numa semana havíamos dado um salto de alguns mil anos para atrás. (RAMOS, 2002a, p.196-197)

No trecho, Valério apresenta a familiarização desses personagens com desencanto, todos agora “selvagens”, primitivos. O grupo que se reunia para tomar chá na sala de Adrião agora perde a camada de verniz e o narrador desfaz sua impressão daquela gente. Mesmo a morte do marido de Luísa não tem efeito trágico; ele atira em si mesmo e erra. Imediatamente após João Valério receber a notícia, o diálogo que segue banaliza o fato, com a declaração de Miranda: “Tanto faz morrer assim como assado. Tudo é morrer. Crucificado ou de prisão de ventre, em combate glorioso ou na forca — o resultado é o mesmo.” (RAMOS, 2002a, p.108).

O capítulo XXVIII, capítulo da morte de Adrião e do trecho citado anteriormente, é o espaço de tempo onde ocorre a mudança em João Valério. O narrador gradualmente assume sua posição no romance e, a partir do momento em que esta se firma, permanece até o final do livro. Há um momento breve em que ele parece se ausentar no mesmo capítulo, trata-se do diálogo no velório de Adrião:

Realmente no salão havia pessoas em pé. Estavam lá os indivíduos que vão aos bailes da prefeitura, os que levam o pálio nas procissões e os que frequentam a Semana — comerciantes, empregados públicos, proprietários rurais dos sítios próximos. Na calçada do armazém fronteiro estacionavam sujeitos que não tinham querido entrar, por timidez. Quase todos deviam favores aos Teixeira: Silvério do bilhar, o sapateiro protegido de Luísa, o sargento, Bacurau, que às vezes auxiliamos em pagamentos de pequenos saques.

— Que diabo estamos fazendo? perguntou novamente o tabelião. São quase cinco horas. Que é que falta?

— A música, disse Clementina, que ainda arrumava os cartões na cesta. Ele era presidente da Santa Cecília.

— Sem saber música! rosnou o Miranda.

E encolheu os ombros: detestava formalidades.

— Se é só o que falta, podemos sair, interveio Mendonça filho. A filarmônica está no portão.

— Uf! soprou Nazaré. Que trabalho, depois de morto! Pior que um parto.

E levou o Barroca para junto do caixão, segurou com ele as alças da cabeceira. Cesário Mendonça e o administrador pegaram as do meio. Xavier filho chamou-me para as últimas, mas Isidoro tomou o meu lugar.

(RAMOS, 2002a, p.202-203)

Na passagem, temos a última cena que parece ser assistida por Valério, sem sua participação. Ao descrever o cenário, o guarda-livros insere uma informação de que apenas ele poderia ter conhecimento: “Quase todos deviam favores aos Teixeira: Silvério do bilhar, o sapateiro protegido de Luísa, o sargento, Bacurau, que às vezes *auxiliamos* em pagamentos de pequenos saques.” [grifo nosso]. Valério sabe a quem a família Teixeira concede favores e se inclui na empresa com o verbo grifado, de forma que a descrição anterior ao diálogo nos revela algo sobre eles e deixa implícito que Adrião concedia pequenos empréstimos aos que estavam falidos – talvez por iniciativa de Luísa. Já na parte que segue a descrição, Valério se ausenta brevemente, mas é puxado de volta à narrativa quando o chamam para segurar o caixão de Adrião, a morte que tem um baque significativo e o perturba profundamente: “Pareceu-me que Adrião ia morrer continuamente. (...) sentiria eternamente aquele horrível cheiro de incenso que me estava preso às narinas.” (RAMOS, 2002a, p.205).

A morte de Adrião leva ao estado “primitivo” de seus conhecidos, desfazendo a imagem que Valério construía de seu círculo social. Não havia mais como sustentar sua admiração pelos que escreviam, pois se mostravam tão brutos quanto os caetés de seu livro, inclusive ele mesmo. Por que haveria de manter a fachada de escritor, se os outros eram da mesma natureza que ele? A questão é que seu romance em progresso, por se tratar de ato falseado, constrói desde o início as intenções de Valério de ascender à província, mas no momento em que ele se torna sócio da empresa Teixeira (depois da morte de Adrião) e perde o encantamento sobre os companheiros, o status de escritor já não lhe interessa mais: “Um negociante não se deve meter em coisas de arte” (RAMOS, 2002, p.214).

Um por um, seus deuses vão caindo por terra: a natureza romântica, Luísa, seu romance e a própria literatura, pois já não é possível dedicar a vida à idealização: “olhei o sol que nascia, num desperdício de tintas derramadas pelos montes. Voltei as costas com

indiferença.” (RAMOS, 2002a, p.198). Em capítulos anteriores, o narrador havia destacado a presença de uma estrela vermelha no céu que havia tremeluzido quando ele declarou seu amor por Luísa aos astros, mas agora parecia “pequena, como as outras, uma estrela comum” (p.217).

O narrador não procura Luísa, mesmo que agora estivesse viúva e desimpedida; ele se afasta da casa dos Teixeira depois do falecimento de Adrião e por meses não fala com a viúva. Durante a cena da espera da morte de Adrião, Valério a viu “Pálida, com os cabelos em desalinho, uma ruga na testa” (RAMOS, 2002a, p.199), que quebra sua imagem perfeita e, assim como a idealização, o desejo dos amantes se esvai.

E, aproximando-se, falando-me quase ao ouvido:  
 — É que desapareceu tudo.  
 — Tem certeza? perguntei levantando-me.  
 E percebi logo que a pergunta era idiota.  
 — Eu estava com algum escrúpulo, continuou Luísa. Talvez o Valério ainda fosse o mesmo. Estou agora tranquila. Nenhum de nós sente nada, e o Valério finge tristeza. Para que mentir?  
 — Faz pena, murmurei comovido.  
 Pareceu-me ouvir a voz mortiça de Adrião: “Não se preocupe com a minha morte, rapaz. Havia de fazer o que fiz, estava escrito.”  
 — Horrível!  
 E tentei adornar Luísa com os atributos de que a tinha despojado.  
 — Para quê? refleti. É melhor assim.  
 Eu agora era um pequenino João Valério, guarda-livros mesquinho.  
 — Adeus, balbuciou Luísa com uma lágrima na pálpebra.  
 — Adeus, gemi.  
 Apertei-lhe a mão, fria, mas os dedos dela permaneceram inertes sob a pressão dos meus. Quis beijá-los — faltou-me o ânimo. (RAMOS, 2002a, p.213)

No trecho, percebe-se que os amantes não permanecem juntos, mas sua separação se dá sem derramamento ou tragédia. É apenas mais um acontecimento trivial na cidade, como o suicídio falho de Adrião, o adultério dos amantes que não dá em nada, o romance de Valério que ele descarta. Ao mesmo tempo, o narrador passa a se aproximar da narrativa ao desistir de exprimir uma individualidade que não é a sua, mas a que ele julga admirável, poética, bonita; os gestos deslumbrados de Valério não são próprios dele, apenas configuram ações instrumentalizadas (ALVES; LEITE, 2019, p.98), por isso não é capaz de concluir qualquer coisa (HOLANDA, 2013, p.139). João Valério nunca quis escrever um romance sobre o passado, nada conhecia dele, e ao desistir de Luísa por falta de ânimo, a narrativa revela que sua visão romântica não corresponde à realidade provinciana.

Em termos de forma, ao final do livro o autor se afasta da narrativa e o narrador passa a ser a única voz do romance. Inicialmente, foi necessário construir o ambiente da cidade e de seus tipos pela voz do autor, o que resultou nos ares de terceira pessoa da narrativa e no afastamento do narrador, que retirou parte de sua autonomia para instaurar a disposição satírica sobre ele e as outras personagens. Há uma organização do romance que mostra o arco da trajetória de Valério e da cultura letrada venerada por ele, que se torna cada vez mais próxima, até que ele enxerga os letrados sem a civilidade e desiste de seu livro, de Luísa, das letras: “João Valério abandona a ideia de escrever um romance histórico sobre os caetés, alegando ser inconveniente a literatura para um negociante, mas se afirma um caeté.” (LEBENSZTAYN, 2009, p.252)

O romance contempla o processo histórico da instituição do capital simbólico (SEVCENKO, 1999), da distinção entre grupos e indivíduos a partir do uso do letramento como meio de ascensão, o lado utilitário do conhecimento. Para isso, Graciliano constrói um narrador que procura externalizar na escrita esses valores de distinção, mas quando compreende que seu círculo social é tão primitivo quanto seus caetés, ele vê em si mesmo a aproximação: “Outras raças, outros costumes, quatrocentos anos. Mas no íntimo, um caeté.” (RAMOS, 2002a, p.219). A ironia do romance está na distância que Valério julga ter em relação a eles, mas que revela a falha do progresso: quatrocentos anos se passaram, porém, a civilização não tem perspectiva de chegar na província, muito menos através da figura do intelectual.

Vale a pena sublinhar ainda, no cerne da técnica, a perspectiva de Graciliano Ramos no tocante à nossa realidade: não reacende o mito do herói civilizador, peculiar da cultura indígena, ao gosto modernista, nem se ofusca com a miragem do progresso que contemplaria a todos; a sua compreensão do fracasso resiste aos apelos de evasão seja no passado seja no futuro. O problema brasileiro parece desdobrar-se entre os tempos, conservando-se, e, ao escritor, só a consciência negativa no presente, esse nó de antíteses, pode acusar o lastro de uma história sem reviravoltas. (GIMENEZ, 2013, p.170)

A crítica aos modernistas de 22 reside na consciência negativa que Graciliano traz em *Caetés*, como aponta Gimenez (2013) no trecho. O modo como Valério é construído permite ao leitor rir dele, o que o afasta do herói civilizador citado, ao mesmo tempo que revela toda a comunidade como primitiva, sem a chegada do progresso e dedicada às aparências de um saber letrado que se encontra de maneira superficial nas personagens, ou como meio de cavação política. Durante a escrita de seu romance, Valério insere os indivíduos à sua volta nas figuras indígenas imaginadas e consegue escrever com mais fluidez, indicando que se

escrevesse sobre o que se passava na província ao invés da evasão ao passado, talvez fosse mais bem sucedido na empreitada.

Ao construir um escritor que procura o lado utilitário do conhecimento, Graciliano realiza uma representação deceptiva do homem de letras na província e expressa na forma a tensão entre nacionalismo e letramento, ironizando a possível mudança que se daria pela função social do escritor (SARTRE, 2004 p.62) e que em nada se aproxima com as intenções de João Valério. Mesmo ao final do romance, o narrador não abandona a “admiração às coisas brilhantes, ao período sonoro, às miçangas literárias.” (RAMOS, 2002a, p.218), seus hábitos e círculo de amigos permanecem quase o mesmo, mas Valério não quer escrever mais nem no jornal do padre.

Graciliano sintetiza a barbárie de *Caetés* na violência dos sujeitos e constrói um narrador sem credibilidade na pequena cidade de falsos intelectuais, levantando a questão: o quanto se pode avançar pela literatura? (LEBENSZTAYN, 2009, p.265) A pergunta leva em conta o momento nacional de agitação política de 1930, durante o qual escritores procuraram participar ativamente da vida pública (SODRÉ, 2014, p.203), o que nos três primeiros romances do escritor alagoano parece relativizar o alcance do livro como instrumento de transformação. Os valores civilizacionais e o processo de modernização atrelado à intelectualidade aparecem no próximo romance no meio rural, agora pela voz de um escritor que não se impressiona com a fala ou a escrita rebuscada, mas consegue realizar um romance de próprio punho. O avesso de João Valério, Paulo Honório é o escritor e narrador de *São Bernardo*; narrador implicado, também criticado, mas que ocupa sua posição de narrador como centro da narrativa, reduzindo os seres e o mundo a ele mesmo para recontar suas memórias.



#### 4 SÃO BERNARDO

*Caetés* abre o debate sobre os homens de letras no tom particular de Graciliano, que constrói o romance pelo ângulo do narrador em primeira pessoa. No seu segundo romance, o narrador e autor fictício será Paulo Honório, que escreve suas memórias acerca da conquista da fazenda de São Bernardo, da perda da esposa Madalena e da suposta derrocada da propriedade. O narrador não é um homem de letras, mas é rodeado por alguns deles, sujeitos que visitam a fazenda ou moram nela, seja trabalhando com a escrituração da propriedade, como “seu” Ribeiro, seja lecionando aos trabalhadores, como Padilha, seja trabalhando para manter os crimes de Paulo Honório longe da opinião pública, como Nogueira.

O proprietário é construído com uma personalidade centralizada “pela tirania de um sentimento dominante” (CANDIDO, 2012, p.38), que afirma dispensar o saber dos livros realizando suas conquistas pela força. No entanto, Paulo Honório resolve escrever um romance para contemplar seu passado e seus atos de violência, anteriores ao suicídio da esposa. O ato autorreflexivo é algo novo para o autor fictício do romance, pouco acostumado a expressar incertezas ou sentimentos: “a respeito das letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis nesse gênero” (RAMOS, 2002b, p.09). Mas então por que escreve?

Ocupado com esses empreendimentos, não alcancei a ciência de João Nogueira nem as tolices do Gondim. As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor. É tarde para mudar de profissão. E o pequeno que ali está chorando necessita quem o encaminhe e lhe ensine as regras de bem viver.

- Então para que escreve?

- Sei lá!

O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei.

- Maria das Dores, outra xícara de café.

Dois capítulos perdidos. Talvez não fosse mau aproveitar os do Gondim, depois de expurgados. (RAMOS, 2002b, p.09-10)

O autor se refere a dois letrados que frequentam seu círculo de amigos: Azevedo Gondim e Nogueira. O primeiro é um redator do jornal da cidade, o *Cruzeiro*, com conhecimentos de literatura que auxiliariam Paulo a escrever seu livro, se não o tivesse dispensado. Na conhecida análise de Lafetá sobre a divisão de trabalho (2002b, p.193) do primeiro capítulo do romance, Paulo designa cada um dos letrados à sua volta para realizar uma função no seu livro de memórias, mas acaba discordando deles e dispensando um por um da empreitada. Paulo Honório retira João Nogueira, o bacharel em Direito, pois ele “queria o

romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem.” (RAMOS, 2002b, p.05); o narrador abomina a linguagem rebuscada de Nogueira, assim como a de Azevedo Gondim, e chega a insultar o texto do outro: “Você acanhalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!” (RAMOS, 2002b, p.07).

Gondim responde ao narrador que a literatura “se fez assim”, fora da linguagem coloquial: “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” (RAMOS, 2002b, p.07). Na fala de Gondim, há o juízo de valor que define a literatura como afastada da linguagem comum, o que abre a possibilidade de compreendê-la apartada do mundo material. Paulo Honório questiona essa concepção pela ideia da praticidade, da língua e da literatura como utensílio com uma finalidade imediata, de comunicação e registro.

Na narração de Paulo Honório, há apenas a descrição objetiva das ações, com orações curtas e desprovidas de adjetivos, que Candido (2012) define como “estética da poupança” (p.34) pelo seu utilitarismo na vida que aparece na forma da narrativa. Quando Paulo está combinando o casamento com Madalena, futura esposa, ele afirma que é melhor que casem logo, pois “negócio com prazo de ano não presta.” (RAMOS, 2002b, p.93). O narrador faz uso também de um vocabulário que remete ao mundo da produção, como “prejuízo”, “lucro”, “custo” etc., referindo-se a outras pessoas: a senhora que o cuidara na infância, a velha Margarida, custava-lhe “dez mil réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu” (RAMOS, 2002b, p.11).

Paulo Honório é um personagem muito mais focado na ação do que Valério, o que provoca uma mudança visível na técnica narrativa em relação a *Caetés*. Diante de subjetividades tão diferentes, a estrutura de romance muda: enquanto João Valério divaga sem rumo com trechos de introspecção e mesmo de “afastamento” da narrativa, já o narrador de *São Bernardo* é o centro do romance, caracterizado por suas ações (LAFETÁ, 2002, p.196).

A partir dessa perspectiva, é possível discutir o caráter de “inverossimilhança” que Álvaro Lins (1963) associa a Paulo Honório como narrador. O crítico compreende *São Bernardo* não como romance, mas como novela, pois toma os primeiros capítulos como episódios confusos, indo para “várias direções, como se o próprio romancista não estivesse ainda no domínio da linha central do desenvolvimento dramático” (LINS, 1963, p.162). Ao

compreender a escrita de Paulo Honório estritamente como relato da perda de Madalena, Lins (1963) questiona o narrador de *São Bernardo*<sup>22</sup> acerca de sua interioridade:

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. (LINS, 1963, p.162)

No trecho, Lins apresenta o problema da “brutalidade” do narrador na elaboração de sua subjetividade. Álvaro Lins (1963) difere novela como uma construção narrativa onde “a substância e a forma estão concentradas numa única direção, dispostas para a revelação de um só drama ou episódio” (LINS, 1963, p.164). *São Bernardo* teria como ápice o suicídio de Madalena, de modo que a atenção de Lins (1963) está voltada para o caráter de Paulo Honório definido pelas interações com a esposa<sup>23</sup>. O outro ponto acerca da subjetividade do narrador é o seu “esclarecimento” ao final da narrativa, quando ele declara a si mesmo como “egoísta e brutal” (RAMOS, 2002b, p.190), transformado em lobisomem.

Pacheco (2010) recupera esse pressuposto: “o opressor que encontra por fim a si mesmo como alvo necessário da própria violência, e cruza os braços – não seria este recuo o inverossímil do livro de Graciliano, sem paralelo na história?” (p.82). No argumento da autora, Paulo Honório compreende o processo social e realiza um “esclarecimento às avessas” (p.82) “sem prejuízo de verossimilhança” a partir de certas especificidades da narrativa, como a posição social do narrador, como se dá a escalada e, é claro, sua relação com Madalena e a propriedade.

O narrador é de origem pobre, sujeito que “não tem em quem se pegue” (RAMOS, 2002b, p.09), como ele descreve no segundo capítulo. Em *São Bernardo*, Paulo Honório reconstrói sua trajetória desde o nascimento, do qual não sabe nem a data real nem quem eram seus pais (RAMOS, 2002b, p.10), mas isso não o impede de ascender e de se tornar “iniciador

<sup>22</sup> Álvaro Lins escreve um artigo sobre a técnica do gênero do romance em 1942 no *Jornal da Crítica*, publicado novamente num volume de ensaios em 1963.

<sup>23</sup> “o seu [do romance] núcleo central, com efeito, é a existência desses dois seres, o patético do não entendimento entre eles, o jogo de contraste e separação daquelas duas criaturas dentro de uma mesma casa. Através dessas situações, o romancista desvenda e analisa o caráter de Paulo Honório, o que constitui a maior atração de *São Bernardo*. (LINS, 1963, p.163)

de família” (p.11). Nas palavras de Pacheco (2010), no ensaio “A subjetividade do Lobisomen”, Paulo Honório é uma figura que normalmente não estaria inserida nos mecanismos de poder por não fazer parte da antiga elite rural (p.67-68), mas a partir de sua “vitória” contra o meio, o narrador passa a crer numa “suposta autonomia” (2010, p.82) de quem “venceu as dificuldades”.

O narrador declara uma vitória sobre si no passado: “(...) as sobrancelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração. Quando me faltavam estas qualidades, a consideração era menor” (RAMOS, 2002b, p.10). A época da juventude, tempo que Paulo Honório era de “menor consideração”, ele rememora de forma corrida, como se estivesse se desfazendo dela: “Ora neste terceiro capítulo o tempo é vasto e os eventos são muitos. O fato é que Paulo Honório não se detém neles, narra-os por cima e depressa” (LAFETÁ, 2002, p.196).

Paulo Honório rememora sua juventude de trabalhador na fazenda São Bernardo, onde “gastou muita enxada” duramente por anos, mas perdeu o trabalho quando foi preso por cometer um crime. O personagem conta que esfaqueou um homem por ciúmes<sup>24</sup> de uma moça, mas do jeito que relata, Paulo Honório mostra que não tem remorso, pelo contrário. Pacheco (2010) comenta que esse acontecimento é definido por Paulo Honório como seu primeiro “ato digno de nota” (p.73), mesmo que o crime o tenha condenado a “três anos nove meses e quinze dias” de prisão. Na cadeia, Paulo Honório aprendeu a ler “com o Joaquim sapateiro, que tinha uma Bíblia miúda, dos protestantes” (RAMOS, 2002b, p.12).

A propósito, é curioso que a entrada de Paulo Honório no universo letrado se dê na prisão, quando paga por aquele primeiro crime, e que elas lhe sirvam adiante para a memória de um longo percurso de crimes. Não deve ser coincidência o fato de o criminoso pagar pena quando é e usar as letras para desabafar os outros crimes, depois de rico. (PACHECO, 2010, p.75)

Depois de sair da cadeia, o narrador começa a juntar dinheiro e decide que seu fito na vida (RAMOS, 2002b, p.09) seria comprar a fazenda de São Bernardo. Antes de adquiri-la, porém, Paulo faz um empréstimo de juros altíssimos com o agiota Pereira. Desconfiado do agiota, o narrador decide estudar aritmética para não ser “roubado além da conveniência” (RAMOS, 2002b, p.12). O episódio antecipa, em termos, um trecho de *Vidas Secas* na cena

---

<sup>24</sup> “Numa sentinela, que acabou em furdunço, abrequi a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou-se mijando de gosto. Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes.” (RAMOS, 2002b, p.11-12)

onde Fabiano, vaqueiro “bruto” e “não ensinado” (RAMOS, 2002d, p.93), vai receber o pagamento pelos seus serviços:

No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de Sinha Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros. (RAMOS, 2002d, p.93)

Fabiano não sabe explicar como fora enganado, ou o quanto deveria ter recebido. Apesar de Paulo Honório começar a vida como Fabiano, após ascender ele vira o jogo e se torna um “matuto sabido” (MELO JÚNIOR, 2011), agindo a partir do seu senso prático. Decidido em comprar a fazenda em que trabalhara, Paulo junta dinheiro durante um período difuso onde não deixa claro de que maneira se deu essa renda, pois não é mencionado qual foi seu ofício depois da prisão. O narrador enumera uma série de acontecimentos, muitos deles violentos, como Lafetá (2000) expõe sobre as “transações de armas engatilhadas” a que o proprietário se refere sem descrevê-las em detalhes.

Paulo Honório vai ao encontro do dono da fazenda, Luís Padilha, um dos homens de letras de quem se aproxima. O pai de Luís, Salustiano Padilha, havia economizado a vida toda para “ver o filho doutor” (RAMOS, 2002b, p.14), mas morrera antes. Padilha filho não era um homem que sabia cultivar a terra; sabendo disso, Paulo Honório lhe pergunta sobre a fazenda parada, sem plantio, e começa a induzir o herdeiro a modernizá-la. O rapaz cai na conversa e gasta dinheiro com o maquinário e o plantio:

- Resolvi. Aquilo como está não convém. Produz bastante, mas poderá produzir muito mais. Com arados ... O senhor não acha? Tenho pensado numa plantação de mandioca e numa fábrica de farinha, moderna. Que diz?  
Burrice. Estragar terra tão fértil plantando mandioca!  
- É bom.  
E não prestei mais atenção ao caso, deixei que ele se entusiasmasse só e fosse discutir o seu projeto. (RAMOS, 2002b, p.16-17)

O projeto de Padilha não dá certo, ele acaba ridicularizado pelos amigos e pede um empréstimo a Paulo, que responde dissimulado: “Padilha rezingava e oferecia a hipoteca de São Bernardo. / - Bobagem! São Bernardo não vale o que um periquito rói.” (RAMOS, 2002b, p.18). Calculadamente, o narrador consegue a hipoteca da propriedade como garantia do empréstimo, e a partir daí Padilha vai perdendo o dinheiro aos poucos, até que se encerra o prazo do pagamento. Quando Paulo Honório cobra a dívida, Padilha não tem um tostão, por isso crê que receberia uma prorrogação e a discussão acabaria ali, mas Paulo exclama:

“Acabado o quê, meu sem-vergonha! Agora é que vai começar. Tomo-lhe tudo, seu cachorro, deixo-o de camisa e ceroula.” (RAMOS, 2002b, p.22)

Paulo Honório torna-se o proprietário de São Bernardo após enganar Padilha e, aos poucos, reestabelece a fazenda. Logo após a compra de São Bernardo, o narrador começa a resolver problemas que poderiam atrapalhar os negócios. O primeiro deles é a cerca de Mendonça, vizinho que havia ultrapassado os limites da propriedade, estendendo o terreno várias braças de terra. Paulo Honório discute com Mendonça a respeito, mas não entram num consenso e, depois de várias ameaças veladas e cabras à espreita, Paulo manda matar o outro na beira da estrada. A partir daí, o proprietário vai ascendendo “pela fraude, pela usura, pelo avanço da cerca, pelo assassinato” (PACHECO, 2010, p.73), invade a terra dos vizinhos e comete outras violências ao longo da história.

Quando Paulo Honório se encontra com os negócios mais estáveis decide se casar, pois percebe que precisaria “preparar” um herdeiro para suas terras; aqui o verbo parece ambíguo, com o sentido de ensinar o herdeiro a administrar a fazenda ou ainda de fertilização, como quem prepara a plantação. Madalena era professora na escola do pequeno município antes de se casar com Paulo Honório, onde recebia mal e trabalhava muito; aos dois convém se casarem, ao menos de início.

Madalena e Paulo Honório estabelecem uma relação de contraste entre eles: ela, “boneca da escola normal” (RAMOS, 2002b, p.95), “boa em demasia” (p.100), enquanto o narrador descreve a si como homem de “alma agreste”, culpa da vida que o fizera assim.”. Gondim lhe conta sobre Madalena, antes do casamento:

— 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. (RAMOS, 2002b, p.84)

A instrução da esposa parece não agradar a Paulo, principalmente quando surgem os ciúmes. A moça realiza pequenas ações discretas que vão mudando a configuração da fazenda e tratando os jagunços de maneira mais humana (para Paulo Honório, eram apenas “simples autômatos, peças da engrenagem rural” (CANDIDO, 2012, p.36). Madalena ajuda os empregados da fazenda: dá comida a Caetano, vestidos a Rosa, e defende Marciano quando Paulo Honório o agride. O proprietário desconsidera o caso, uma “frivolidade” de todo dia:

“Essa gente faz o que se manda, mas não vai sem pancada. E Marciano não é propriamente um homem.” (RAMOS, 2002b, p.110).

Na relação com os empregados, é possível enxergar o que Pacheco (2010) aponta sobre o romance de Graciliano e “o capital como nexos das relações econômicas e sociais, especialmente as formas primitivas de acumulação integradas ao grande capital industrial” (p.70). Paulo Honório trata os empregados como parte da fazenda, não como indivíduos; essa relação se reflete na trajetória do narrador, que realizou a escalada social pela violência (e algum domínio de instrução) dentro de um país “arcaico e moderno” ao mesmo tempo. A ideologia dos “dois brasis”, como citada anteriormente, trata da divisão entre um Brasil urbano e moderno e o arcaico e rural<sup>25</sup>, divisão que se desfaz na história do empreendedor proprietário.

Lafetá (2002) argumenta que as características do narrador de *São Bernardo* parecem indicar “uma analogia entre o herói e a burguesia como classe” (2002, p.205), baseado no seu espírito empreendedor que transforma a fazenda decadente em negócio bem sucedido, funcionando como um dínamo que devasta e passa pelos que estiverem em seu caminho. O narrador deixa para trás as figuras do atraso, como o personagem Seu Ribeiro, espécie de autoridade que “se prendera ao ritmo lento da vida patriarcal” (LAFETÁ, 2002, p.199).

A análise é evocada por Pacheco (2010), que aborda os pontos apresentados por Lafetá (2002) da metáfora do dínamo e segue um caminho ainda mais apurado, trazendo o problema da permanência do regime patriarcal somado aos meios de produção do século XX. O proprietário se vale de ambos para dizer que está arruinado e deformado, mas que faria tudo exatamente como fez, o que provoca na leitura a desconfiança do narrador.

As componentes arcaicas que também compõem a força dessa personagem, em dia com o ritmo desigual e combinado da modernização brasileira, não passaram despercebidas na leitura de Lafetá. Entretanto a metáfora do dínamo, central à interpretação do crítico – e que procura apreender, no capitalista moderno Paulo Honório, a redução estrutural de novas formas sociais coetâneas do desenvolvimento econômico nacional –, talvez não seja suficiente para indicar o papel das formas arcaicas que subsistem *qualificando* esse processo modernizador na periferia (e trazendo à tona seu teor violento em toda parte) [grifo da autora]. (PACHECO, 2010, p.69)

O processo de modernização da primeira república trouxe promessas “frustradas de modernização econômica, política e social” (GOMES, 2015, p.76). Pacheco (2010) mostra

<sup>25</sup> O contexto histórico e social do romance de 30 é detalhado no capítulo 2, contando também com as referências de Gil (1999), Candido (1989) e Florent (2011).

que, como não “há exatamente quebra dos privilégios ou redistribuição social” (p.74), Paulo Honório precisa infringir as leis do sistema com mecanismos de violência “sem prejuízo de normalizados, inclusive nas esferas judiciárias” (p.74). O resultado disso é o que Pacheco chama de descompasso da ordem, desilusão que contrasta com a expectativa dos anos de 1920 e aparece no projeto literário dos modernistas de 22: “A expectativa de uma abertura democratizante, lançada pelo crescimento dessa (...), ganha uma espécie de formalização a contrapelo em *São Bernardo*.” (PACHECO, 2010, p.70-71). Desse modo, Paulo Honório “se humaniza para trás”:

A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de São Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las. (RAMOS, 2002, p.39)

O trecho remete à conduta do narrador, que não se arrepende dos atos, visto que foram necessários aos negócios o “cálculo e brutalidade”, como afirma Pacheco (2010). O escritor-narrador parece ser uma combinação desses dois pontos, sempre planejando o próximo passo, tomando medidas para manter a fazenda. A brutalidade e o cálculo de Paulo Honório são equivalentes em intensidade, pois sem dar um passo em falso, ele realiza seus empreendimentos e “obriga a fortuna” a ser favorável (RAMOS, 2002b, p.39).

Seu ímpeto de empreendedor o levou a aprender também algumas artimanhas para ser inserido nas rodas de conversa e estabelecer contatos. A fim de promover seus negócios, Paulo Honório contrata Costa Brito, jornalista da Gazeta que recebia sua propina para publicar elogios no jornal, mas depois de algum tempo o redator passa a pressionar Paulo para receber mais, ele se aborrece e resolve o assunto com a violência, na forma de chicotadas. Ao contar o que sucedeu, o narrador comenta também sobre seu modo de narrar, que corta o que julga ser excesso na própria narrativa, mantendo apenas o necessário dos fatos:

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 nem 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. (RAMOS, 2002b, p.77)

No trecho, Paulo conta que deixou de lado alguns palavrões, como se essa fosse a “indecência” da cena. Quando descreve a agressão, o narrador passa mais tempo explicando



como se livrou da situação do que da situação em si: “assei-lhe os gadanhos no cachaço e dei-lhe um bando de chicotadas. Juntaram-se muitas pessoas, um guarda-civil apitou, houve protestos, gritos, afinal Costa Brito conseguiu escapular-se” (RAMOS, 2002b, p.72); em duas frases, ele resume tudo o que se passara com as chicotadas.

Ao contar sobre o tempo que passou na delegacia, porém, Paulo Honório não é tão sucinto. O narrador conta como perdeu tempo com o interrogatório da polícia e descreve os pormenores, como os horários, as despesas:

Encaminhei-me ao hotel, mas nem tive tempo de almoçar, porque fui chamado à polícia. Apertaram-me com interrogatórios redundantes, perdi o trem das três e não consegui demonstrar ao delegado que ele era ranzinza e estúpido. Aborrecido, aporrinhado, recorri a um bacharel (trezentos mil-réis, fora despesas miúdas com automóveis, gorjetas, etc.) e embarquei vinte e quatro horas depois, levando nos ouvidos um sermão do secretário do Interior, que me seringou liberdade de imprensa e outros disparates. No vagão comprei os jornais do dia. Nenhum noticiava o espalhafato. Camaradas. Comecei a ler umas coisas interessantes sobre a apicultura. Pouco a pouco esqueci as burrices do delegado e o liberalismo do secretário. E reconciliado com o Brito, confessei a mim mesmo que ele tinha bom coração e provavelmente não reincidiria. (RAMOS, 2002, p.72-73)

O narrador afirma que se sentiu “aborrecido, aporrinhado” diante dos interrogatórios “redundantes” com um tom mais pessoal, diferente da sequência de eventos que começa nas chicotadas e termina com o jornalista fugindo da praça pública, a qual Paulo Honório descreve rapidamente. Como mostra Lafeté (2002), Paulo Honório é construído através das ações de modo dinâmico, ao mesmo tempo que “deflagra as ações” (p.194), quem escolhe o que vai narrar e quais detalhes vai deixar de fora.

Mais à frente na narrativa, um de seus amigos pergunta o ocorrido: “A notícia que circulou ontem foi que ele [Brito] estava no hospital, com uma punhalada, informou Padre Silvestre. Constou até que tinha morrido.” (RAMOS, 2002b, p.82). Paulo Honório tranquiliza os amigos, diz que houve apenas uma “troca de palavras”, uns desaforos entre ele e Brito. O jeito vago como Paulo resume a cena aparece novamente, agora com o crime ainda mais atenuado quando conta aos amigos, que acreditam nele. A única exceção é Nogueira, que se aproxima do narrador e pergunta, sussurrando, o que “francamente” havia acontecido (RAMOS, 2002b, p.82). Nogueira é o advogado de Paulo Honório, acostumado a resolver suas “complicações” e uma das relações mais importantes que o narrador tem com o círculo da cidade.

Paulo Honório vai aos poucos se tornando sujeito de grande estima pela aquisição da propriedade, estabelecido como figura de ordem. Ele precisa se promover também nos círculos sociais, participar dos debates políticos e compreender como se dá o funcionamento das eleições locais:

- Então os candidatos do Pereira são derrotados, hem?

Eleição municipal.

- Não interessa. Bico de pena!

Torcidas de verdade, sim: mandava os meus eleitores às urnas e recebia em troca os agradecimentos do partido. Tricazinhas locais, não. Se o Pereira tinha pisado em casca de banana, pior para ele: caía, vinha outro e arranjava-se nova chapa. (RAMOS, 2002b, p.50)

Quando se trata de uma eleição municipal, “a bico de pena”, Paulo Honório declara que é evento de pouca importância, mas revela ao leitor que recebia apoio do partido. A expressão “bico de pena” se refere a uma prática das “mesas eleitorais, com funções de junta apuradora: inventavam-se nomes, eram ressuscitados os mortos, e os ausentes compareciam” (LEAL, 1975 *apud* VASSILIEFF, 1977, p.220), recorrente na primeira república, o que dá uma dimensão da participação política do narrador. O trecho de Graciliano revela que Paulo Honório compreendia bem o que acontecia nas disputas locais, suas relações pessoais que o beneficiem dentro do partido e na cidadezinha, assim tira proveito da politicagem para manter São Bernardo.

Ao mesmo tempo em que comenta o assunto, percebemos um contraste na atitude de Paulo Honório quando se trata do governador do Estado, e não da eleição local. O narrador constrói uma escola em sua propriedade a pedido do governador; em troca, há uma relação de cordialidade e favores: “escrevi algumas cartas aos bancos da capital e ao governador do Estado. (...) ao governador comuniquei a instalação próxima de numerosas indústrias e pedi a dispensa de imposto” (RAMOS, 2002b, p.32). A escrita da carta se dá quando ele ainda não terminara de reestruturar a fazenda e faz parte das ações do narrador que o auxiliam nos seus objetivos, com a certeza de que estava fazendo o melhor para a propriedade.

Está claro que a escalada social envolve uma combinação à brasileira entre brutalidade física, sistema financeiro (bancos, empréstimos), política local, agiotagem e roubo, meios igualmente válidos para ampliar as terras. Culmina na formação do empresário capitalista do campo, que talvez pelo fato de não ter herdado o patrimônio tem vocação para empreendedor. (PACHECO, 2010, p.73)

A autora sintetiza a ascensão do narrador e a contrasta com a posição dos herdeiros de terras, como Luís Padilha. No próximo romance de Graciliano, veremos Luís da Silva, narrador que deveria herdar a fazenda de seu avô, uma figura de autoridade muito semelhante a Paulo Honório, mas não chega a herdá-la por erros do pai. O tema parece invertido em relação a *São Bernardo*: um começa a escalada social do zero, o outro inicia numa posição social favorável e acaba se tornando a figura do fracassado, “a que se associa um sentimento permanente de aviltamento e impotência” (GIL, 1999, p.95).

Os homens de letras em *São Bernardo* aparecem num círculo semelhante àquele encontrado em *Caetés*, mas os sujeitos são representados sob outro ponto de vista. Paulo Honório tem uma relação de favores mútuos com eles, de modo que, mesmo quando se coloca acima das “tolices do Gondim” ou da “ciência” de Nogueira, ambos o inserem nas rodas de conversa e o auxiliam a manter seu poder simbólico (em troca de vários contos de réis), já que no mundo moderno Paulo Honório não pode realizar as conquistas apenas pela força.

Quando o governador lhe faz uma visita na propriedade, Paulo tem de se conter para não estourar quando este sugere a construção de uma escola:

S. excia. tornou a falar na escola. Tive vontade de dar uns apartes, mas contive-me. 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 da mamona. Hão de ver a colheita. (RAMOS, 2002b, p.42)

A escola funcionaria como “lucro de distinção” para o governador, que poderia dizer nas eleições que abrisse mais uma escola. Paulo Honório se beneficiaria também na relação, visto que o governador tem uma posição distintiva, que lhe confere um “contraponto social” (BOURDIEU, 2013, p.112) em relação a outros indivíduos. O narrador constrói também uma igreja com o intuito de acumular mais capital simbólico:

A verdade é que, aparentando segurança, eu andava assustado com os credores. Ia bem, sem dúvida, o ativo era superior ao passivo, mas se aqueles malvados quisessem, capavam-me. Agora os receios diminuía. A escola seria um capital. Os alicerces da igreja eram também capital. (RAMOS, 2002b, p.43)

No trecho, o narrador mostra que, com as dificuldades financeiras, era preciso adquirir uma outra forma de impedir que prejudicassem a propriedade. Através das construções, ele podia ficar sossegado. A própria aquisição da fazenda onde trabalhou “de sol a sol” parece ser um tipo de capital simbólico tanto pelo valor material quanto pelo sentimento de Paulo, que afirma: “Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante” (RAMOS, 2002b,

p.186). Há também aqueles que Paulo considera abaixo dele, como os peões da fazenda, os empregados e os cabras, que são “menos que homens”.

De acordo com Bourdieu (1989), o poder simbólico se constitui da “crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras” (p.15). Essa “crença” se dá num sistema simbólico onde a legitimidade ocorre a partir do momento que não parece arbitrária, mas que é reconhecida como natural. Paulo Honório mantém a reputação e os contatos políticos ao receber elogios no jornal; o mesmo ocorre quando um crime seu vira boato (como as chicotadas no Brito, ou o assassinato de Mendonça), o jornal está ali para desmenti-lo e elogiar o proprietário. Acima de Paulo Honório, há um personagem reconhecido por ele, o vizinho a quem ele não ousa invadir o limite das terras: “invadi a terra do Fidélis, parálitico de um braço, e a dos Gama, que pandegavam no Recife, estudando direito. Respeitei o engenho do dr. Magalhães, juiz.” (RAMOS, 2002b, p.40).

Em relação a seus amigos letrados, o narrador dá a entender que abaixo dele estão Azevedo Gondim, Padilha e seu Ribeiro, que parecem também fazer parte da figura do fracassado, sem ambições e forças morais que entrem em conflito com o mundo (GIL, 1999, p.11). Gondim era considerado por Paulo como “uma espécie de folha de papel destinada a receber as ideias confusas que me fervilhavam na cabeça.” (RAMOS, 2002b, p.06-07), literato a quem o narrador destrata, mas não deixa de trabalhar para ele até o final do romance. Gondim se preocupa com a instabilidade política que ameaça a subvenção de seu jornal; inicialmente, ele defende a campanha do Padre Silvestre, que tem ideais “revolucionários”, mas não muito bem definidos<sup>26</sup>. O jornalista publica artigos para a campanha do vigário, porém apenas pela ameaça do padre de cortar a subvenção.

Há um eco do círculo de *Caetés* no pequeno círculo de Paulo Honório. Gondim e Brito são os dois jornalistas citados pelo proprietário, ambos escritores de encomenda, assim como Isidoro Pinheiro, amigo de João Valério. A diferença está no ângulo do narrador em relação a eles: Paulo Honório procura se afirmar acima deles, rebaixando o trabalho de Gondim e agredindo Costa Brito em local público. As chicotadas (que tem um valor perverso no contexto pós-abolição) causam desconcerto para a cidade, mas Paulo Honório apenas ouve

---

<sup>26</sup> “Padre Silvestre estirou o beijo inferior e amoitou-se. As opiniões dele são as opiniões dos jornais. Como, porém, essas opiniões variam, padre Silvestre, impossibilitado de admitir coisas contraditórias, lê apenas as folhas da oposição. Acredita nelas. Mas experimenta às vezes dúvidas. Elas juram que os homens do governo são malandros, e ele conhece alguns respeitáveis. Isso prejudica as convicções que a letra impressa lhe dá.” (RAMOS, 2002b, p.127-128)

um sermão e perde alguns mil réis ao contratar um bacharel. Valério está entre os homens de letras e “oficialmente” o ângulo de *Caetés* é dele. Como visto no capítulo anterior, contudo, há um outro ângulo na mesma forma, que o rebaixa junto aos outros. Em *São Bernardo*, o ângulo de Paulo Honório é mais coerente, coeso, e olha para os homens de letras com evidente desdém.

João Nogueira, por outro lado, era tratado razoavelmente pelo proprietário:

João Nogueira lembrou-se de que era homem de responsabilidades. Bacharel, mais de quarenta anos, uma calvície respeitável. Às vezes metia-se em badernas. Mas com os clientes só negócios. E a mim, que lhe dava quatro contos e oitocentos por ano para ajudar-me com leis a melhorar S. Bernardo, exibia ideias corretas e algum pedantismo.

Eu tratava-o por doutor: não poderia tratá-lo com familiaridade. Julgava-me superior a ele, embora possuindo menos ciência e menos manha. Até certo ponto parecia-me que as habilidades dele mereciam desprezo. Mas eram úteis — e havia entre nós muita consideração. (RAMOS, 2002b, p.44-45)

Nogueira tem papel essencial para Paulo Honório; é ele que o narrador cita quando quer cobrar a dívida de Padilha: “Esses bacharéis têm fome canina, e se eu mandar o Nogueira tocar fogo na binga, você fica de saco nas costas.” (RAMOS, 2002b, p.22). Após o assassinato de Mendonça, Paulo Honório se mantém mais estável, e Nogueira o acompanha no processo: “Violências miúdas passaram despercebidas. As questões mais sérias foram ganhas no foro, graças às chicanas de João Nogueira.” (RAMOS, 2002b, p.40). Nogueira e Dr. Magalhães são aqueles que, apesar de não serem admirados por Paulo Honório, o narrador os tolera por serem os letrados na burocracia ao permanecem como “autoridade legítima”, que pode ser lida em parte na concepção de Bourdieu sobre os indivíduos e os bens simbólicos: “a autoridade legítima se afirma e se impõe como tal no fato de não ter nada a fazer além de existir para que se imponha” (2013, p.114). Em *São Bernardo*, essa autoridade não é imutável por simplesmente existir, mas o título do bacharel admite uma estabilidade relativa, enquanto os outros homens de letras são mais suscetíveis à ruína. Seu Ribeiro e Costa Brito, por exemplo, perdem sua autoridade com a passagem do tempo ou são já propriedade de Paulo. Contudo, em *Angústia* esse caráter de estabilidade pelos “signos de distinção” (tanto pela propriedade quanto pelo título ou diploma) é incerto, visto que tanto proprietários quanto os bacharéis são substituíveis.

Em relação a Padilha e seu Ribeiro, os dois são homens de letras derrotados. Seu Ribeiro era figura de respeito no início da república, uma autoridade não-oficial da cidade antes de sua expansão. Quando ainda era vila, seu Ribeiro (chamado de major Ribeiro)

prendia bandidos e os levava até a cadeia, dava conselhos a seus “afilhados” (que eram grande parte da vila), bebês eram batizados em seu nome, resolvia disputas de terreno, em suma, infundia respeito. A vila cresceu, se tornou cidade e o major foi esquecido; após um período como indigente, vendedor de bilhetes de loteria e bicheiro, consegue um emprego na *Gazeta* e vira guarda-livros e gerente.

Seu Ribeiro passa a trabalhar para Paulo Honório na fazenda na escrituração, conversa com D. Glória e Madalena. O major permanece preso ao passado, com uma visão nostálgica que o limita a temer as mudanças: “Já vi muitas transformações, excelentíssima, e todas ruins” (RAMOS, 2002b, p.129), responde ele a Madalena, quando ela lhe pergunta sobre o comunismo e uma iminente revolução no país.

Madalena conversa com os outros letrados sobre política, artes, literatura. Os diálogos não parecem incomodar Paulo Honório no começo do casamento, mas conforme eles vão se desentendendo, surge nele o sentimento de posse, o ciúme. Quando ela questiona o marido quanto aos procedimentos da fazenda, as discussões com o marido demonstram que discussão ele vai se tornando cada vez mais violento: “O meu desejo era pegar Madalena e dar-lhe pancada até no céu da boca” (RAMOS, 2002b, p.139). Ela força os limites do mando de Paulo Honório, que na sua posição de proprietário está no topo da hierarquia da fazenda, enquanto os outros permanecem reificados.

De acordo com Candido, Paulo Honório sente ciúmes, “expansão natural do seu temperamento forte e forma, ora disfarçada, ora ostensiva, do mesmo senso de exclusivismo que o dirige na posse dos bens materiais” (2012 p.37). O proprietário imagina as possíveis traições da esposa, fica cada vez mais furioso e opressivo, tolhendo a liberdade de Madalena, as amigas, de modo que já não pode conversar com mais ninguém.

Paulo Honório vê traições em todo lugar, mas com Nogueira e Dr. Magalhães o proprietário se compara: “os olhos bonitos do Nogueira, a roupa benfeita, a voz insinuante.” (RAMOS, 2002b, p.133). Enquanto Paulo se vê grosseiro, de mãos

(...) enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram também enormes, curtos e grossos. Acariciar uma fêmea com semelhantes mãos! As do dr. Magalhães, homem de pena, eram macias como pelica, e as unhas, bem aparadas, certamente não arranhavam. Se ele só pegava em autos. (RAMOS, 2002b, p.140)

Conforme Paulo Honório narra seu momento de ciúme, vai se aproximando de sua imagem deformada do final da narrativa e se afastando de Madalena. Quando ela comete o suicídio, desafia o arbítrio do marido, pois “se recusa a participar do ‘jogo da reificação” (PACHECO, 2010, p.69) ao se matar: “isso que ele quer, mantê-la viva, ele não pode” (ALVES; LEITE, 2019, p.102). Após a morte de Madalena, tudo muda na fazenda, Paulo se sente sozinho, assombrado pelos pios das corujas (até manda matá-las, mas continua ouvindo os agouros, até porque já não sabe mais o que de fato escuta).

Paulo Honório escreve suas memórias para entender o que se passou com a esposa, mas a escrita não teria acontecido se a propriedade não tivesse parado. Devido às mudanças causadas pela revolução política, quando o mundo externo começa a interferir dentro da fazenda, Paulo se encontra quase sozinho e sem motivo para trabalhar. Ele entra no ócio e começa a explorar a subjetividade pela lembrança, que surge involuntária, pelo pio da coruja. No processo, acaba compreendendo que sua ambição é culpa dele e do mundo que o fizera assim.

Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas. (RAMOS, 2002b, p.190)

Essa transformação do sujeito (ou deformação, nas palavras de Pacheco) “nunca esteve inteiramente sob seu domínio, embora jamais se reduzisse a um ledô engano” (2010, p.79), mas ao admitir sua culpa não mostra que haverá uma mudança, pelo contrário, “ele encontra por fim a si mesmo como alvo necessário da própria violência, e cruza os braços” (p.82). Exemplo disso é a afirmação de Paulo Honório diante da miséria de seus trabalhadores: “declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além.” (RAMOS, 2002b, p.190).

Paulo se reconhece como lobisomem ao associar razão e mito (PACHECO, 2010, p.79) na sua reflexão, e tal reflexão só ocorre porque não há junto dele pessoas para exercer sua violência: “sem o exercício da violência sobre os outros o sujeito se vê finalmente como menos do que homem” (2010, p.82). Visto isso, não parece ser inverossímil que o narrador compreenda o processo de dissolução da sua propriedade; ele escreve e revela uma melancolia complacente, “que acomoda quase tudo (exceto fantasmas)” (p.82).

A rememoração e a escrita do livro surgem para inseri-lo na nova ordem das coisas, na mudança dos tempos, onde não é na brutalidade pura que pode se realizar. Há de se ver a violência simbólica também, pois afinal ele realiza a empreitada do livro, e ironicamente produz um ótimo romance. “A linha geral é de manutenção de força, não de mudança” (ALVES; LEITE, 2019, p.103), visto que Paulo Honório não simplesmente aceita os valores da esposa, como afirma Bueno (2001, p.812), mas se adapta. É possível desconfiar desse narrador que se diz derrotado, e perguntar-se se a estratégia não é na verdade uma violência de segunda ordem, pela letra, visto que a propriedade confere a Paulo Honório uma autoridade com limites, pois pode perdê-la (assim como Padilha a perdeu). O narrador procura na escrita do romance legitimar suas conquistas ao considerar a literatura como um dos “símbolos do capital cultural”, que “contribuem para a legitimação da dominação” (BOURDIEU, 2013, p.115). Isso significa que a análise do campo do poder como sistema de posições de poder é inseparável da análise das propriedades (no duplo sentido) dos agentes que ocupam essas posições e da contribuição que elas trazem para a perpetuação do poder pelos efeitos simbólicos que exercem.

Após ascender pela exploração e pelo uso do capital simbólico ao longo do romance, Paulo Honório prospera. No fim do livro ele está na mesma situação do começo: “Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era.” (RAMOS, 2002b, p.185). No próximo romance, o protagonista traz a perspectiva daquele que perdeu a herança e a posição social que teria no mundo rural; Luís da Silva se mantém através das letras como redator de artigos, mas faz o caminho inverso e procura a resolução de seu impasse com a ordem vigente na violência.



## 5 ANGÚSTIA

Em *São Bernardo*, há um escritor violento que desdenha os homens de letras à sua volta, tanto pela sua falta de fibra, como Gondim ou Padilha, quanto pelo modo de escrever ou discursar na “língua de Camões”, como Nogueira, Dr. Magalhães, Gondim e outros. Paulo Honório declara várias vezes que a escrita deve ser clara, direta ao ponto, e por isso seus escritos seriam até “melhores que os de Gondim” (RAMOS, 2002b, p.187). Luís da Silva, narrador de *Angústia*, não escreve a narrativa de próprio punho, mas é um dos “escritores de encomenda” que trabalha como subalterno numa repartição no ambiente urbano.

*Angústia* foi publicado em 1936 durante o período em que Graciliano esteve preso: “3 de março de 1936 dei o manuscrito a datilógrafa e no mesmo dia fui preso. (...) – e o romance foi publicado em agosto.” (CANDIDO, 2012, p.11). Ao escrever a Antonio Candido muitos anos depois, o autor afirma que seu romance é ruim e que seria “indispensável recompor tudo, suprimir excrescências, cortar pelo menos a quarta parte do livro” (CANDIDO, 2012, p.11). A negatividade de Graciliano em relação a seus livros não é novidade, como Candido (2012) mostra: “há em Graciliano uma espécie de irritação permanente contra o que escreveu” (p.58), mas o crítico concorda em alguns aspectos relativos à *Angústia*. Em “Ficção e Confissão”, Candido classifica a obra como romance de transição no caminho da ficção para a autobiografia (p.14), uma vez que as reminiscências do escritor alagoense teriam se inserido nos romances a ponto de o livro revelar o seu “eu recôndito” na narrativa de Luís da Silva, já que o personagem “é um pouco o resultado do muito dele [de Graciliano] que, nele, foi pisado e reprimido.” (CANDIDO, 2012, p.60).

O crítico baseia o argumento autobiográfico na disposição violenta de Luís de assassinar seu rival Julião Tavares, burguês bem inserido na ordem social, que provocaria o ódio no homem Graciliano e no narrador de *Angústia*. As “tendências profundas, frustrações” (CANDIDO, 2012, p.60) do escritor são evocadas no personagem, que age a partir de um “senso de justiça” coletivo: “E deu a Luís da Silva algo de muito seu [de Graciliano]: a vocação literária, o ódio ao burguês e coisas ainda mais profundas” (CANDIDO, 2012, p.57)<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> A análise de do pressuposto autobiográfico de Candido (2012) foi elaborada inicialmente no Trabalho de Conclusão de Curso da autora em 2018.

Esse primeiro ensaio do crítico é datado de 1945, mas seu ensaio posterior “Bichos do subterrâneo” retifica seu posicionamento quanto à linguagem do romance, considerado obra-prima junto de *São Bernardo* e *Vidas Secas*, de uma “tumultuosa exuberância” (CANDIDO, 2012, p. 100). Ainda assim, Candido (2012) mantém o argumento da teleologia da confissão de Graciliano pelas memórias em *Infância* que apareceriam em *Angústia*. Partimos da análise do pressuposto de que não se trata de uma ficcionalização da biografia de Graciliano a partir da concepção de ressentimento hereditário encontrado em Gomes (2015): o autor discute o narrador de *Angústia* pela noção do ressentimento hereditário, no qual o protagonista acredita que seu “valor” é “assegurado por uma descendência ‘nobre’ em sentido largo – de sangue de ordem social e de código de moralidade –, vinculada ao mundo senhorial e escravista” (GOMES, 2015, p.99).

Luís da Silva mostra um processo de dissolução do mundo rural na perda de sua herança e da propriedade de sua família. Seu avô se chamava Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, e o pai Camilo Pereira da Silva, de modo que Luís perde sobrenomes de geração em geração, “expropriado inclusive de sua identidade social” (MICELI, 1979, p. 93). Seu avô Trajano era figura importante, patriarca da família e impunha suas vontades na vila onde moravam de modo semelhante a Paulo Honório, exceto que Paulo veio depois de sua época, pois Trajano ainda foi senhor de escravos.

Quando a política de padre Inácio caiu, o delegado prendeu um cangaceiro de Cabo Preto. O velho Trajano sumiu da vila e pediu ao doutor juiz de direito a soltura do criminoso. Impossível. Andou, virou, mexeu, vasto dinheiro com habeas-corpus - e o doutor duro com chifre.

- Está direito, exclamou Trajano plantando os patos de couro cru na palha da cadeira do juiz. Eu vou soltar o rapaz.

No sábado reuniu o povo da feira, homens e mulheres, moços e velhos, mandou desmanchar o esforço do vigário, armou todos com estacas e foi derrubar cadeira.

Está aí uma história que narro com satisfação. Moisés ouve-me desatento. O que lhe interessa na minha terra é o sofrimento da multidão, a tragédia periódica das secas. Procuo recordar-me dos verões sertanejos, que duram anos. A lembrança chega misturada com episódios agarrados aqui e ali, em romances. (RAMOS, 2002b, p.28)

No trecho, o arbítrio de Trajano se revela ao libertar um cangaceiro da prisão, fazendo justiça com as próprias mãos, o que se torna ato marcante para Luís. Trajano mobiliza a vila, arma os moradores e decide quem vai soltar, sem que sofra consequências; o avô estava acima da ordem pública. Oposto a Trajano está um personagem secundário, Cirilo da Engrácia, que cangaceiro que é torturado e executado, exposto de pé para que exibido pelos seus algozes, os policiais que o mataram. A distância social entre os dois indivíduos é clara: Trajano não sofre

as consequências de seus atos (como invadir a delegacia, por exemplo), pois é uma figura de autoridade onde vive, enquanto Cirilo se defronta com a brutalidade da tortura e o assassinato: “amarrado a um tronco, os cabelos compridos ensombrando o rosto, os pés suspensos, mortos.” (RAMOS, 2002c, p.194). A lembrança de Paulo Honório é evocada aqui novamente, já que antes de ser proprietário Paulo Honório comete um crime e é detido, apanhando violentamente na cadeia, mas depois comete seus crimes sem grandes preocupações.

Fábio Alves (2015), no seu artigo sobre as *Memórias do Cárcere*, mostra um comentário de Graciliano sobre a violência estatal, que deixa passar os “grandes atentados, mais ou menos legais, origem das fortunas indispensáveis à ordem [latifundiária]” (RAMOS *apud* ALVES, 2015, p.63-64), mas faz sangrar os “ladrões miúdos” que sofrem em “interrogatórios bárbaros e nunca mais se reabilitam”. A imagem do tronco expõe a violência de um país “que recém saíra da escravidão” (p.63), assim como o estupro das escravas do ex-senhor escravocrata (Trajano, avô de Luís), que passa despercebido pelas autoridades por se tratar de uma figura importante e de mulheres negras, talvez afeito à uma perspectiva enraizada da escravidão.

A figura do avô despertava profunda admiração em Luís, em evidência quando afirma que “narra com satisfação”. Em contrapartida, seu amigo Moisés que escuta a história sempre está “a anunciar desgraças (...) Acha que tudo vai acabar, a começar pelo tio, que esfola os fregueses” (RAMOS, 2002c, p.25). O judeu é leitor voraz de livros e jornais, e se comove diante de histórias de miséria, associando a terra de Luís (interior de Alagoas) às secas e ao sofrimento, talvez afeito à uma perspectiva dos “romances de tese” que procuravam denunciar as mazelas sociais (LAFETÁ, 1974, p.22).

Muitos crimes depois da revolução de 30. Valeria a pena escrever isto? Impossível, porque eu trabalhava em jornal do governo. Moisés se tinha ausentado: a polícia incomodava os rapazes que liam livros suspeitos e falavam baixo. (RAMOS, 2002c, p.94)

Moisés se esconde da polícia e age discretamente, “prega a revolução, baixinho, e tem os bolsos cheios de folhetos incendiários.” (RAMOS, 2002c, p.25), como descreve o narrador. Na passagem vemos também que Luís da Silva é um funcionário público que escreve artigos numa repartição durante o período da repressão estatal de Vargas, que combatia “o perigo vermelho” (ALVES, F., 2015, p.64), mas não se importa de ter um amigo comunista. Na primeira vez que os vemos juntos, Luís está no café com Moisés e relata que deve a ele cem mil réis, mas paga o que deve, pois Moisés é um sujeito bom. Mais à frente, o narrador

declara que “até certo ponto Moisés é propriedade minha”, pois lhe custou cem mil-réis (p.26).

Há uma aproximação aqui entre Luís da Silva e Paulo Honório acerca das relações sociais, que aparecem reificadas devido ao “nexo do capital”, como visto em Pacheco (2010) no ensaio sobre *São Bernardo*. Moisés e Pimentel são os dois amigos de Luís do seu círculo de homens de letras, com quem discute política e as leituras que fazem; nas suas conversas, eles raramente se desentendem. Moisés prega a revolução operária, enquanto Pimentel e Luís têm ideias mais “fragmentadas, instáveis e numerosas”, indicando certa aceitação dos valores do outro ou recusa pela vontade de recusar: “O judeu cansava-se em dissertações longas, que eu aprovava ou desaprovava com a cabeça. Acontecia aprovar agora e reprovar depois.” (RAMOS, 2002c, p.47). Luís se mostra cético quanto às discussões e as informações nos jornais, afirmando que “não existe opinião pública”:

Medo da opinião pública? Não existe opinião pública. O leitor de jornais admite uma chusma de opiniões desencontradas, assevera isto, assevera aquilo, atrapalha-se e não sabe para que banda vai. Ouvindo-o, penso no tempo em que os homens não liam jornais. (...)

E lamento esta balbúrdia, esta torre de Babel em que se atarantam os frequentadores do café. Quero bradar:

- Eles escrevem assim porque receberam ordem para escrever assim. Depois escreverão de outra forma.

É tapeação, é safadeza.

Aborreço a lida enfadonha, que só serve para gerar confusão no espírito de seu Ramalho. Pimentel é um malandro. Porque será que Pimentel não escreve sempre as mesmas coisas? Repetindo-as, ele próprio, que não acredita em nada, acabaria acreditando nos seus artigos. (RAMOS, 2002c, p.156-157)

O narrador relata que dentro do jornal onde trabalha ele escrevia o que era conveniente ao cliente, por isso não havia uma “opinião pública” formada. Luís define suas tarefas como arrumar “desaforos em quantidade” para as matérias pagas, o que mostra a sua descrença pelas letras e um contraste com o narrador de *Caetés*: enquanto João Valério exaltava as “miçangas literárias” e “os adjetivos de enfeite”, Luís da Silva só faz uso deles no meio profissional, detestando os que usam na fala a linguagem rebuscada. No entanto, os dois protagonistas dividem um interesse em comum, de escrever um romance para alcançar o prestígio, o capital simbólico. Wengrover (2018) nota a pretensão falsa à literatura de Luís da Silva e recupera o trecho em que o narrador se refere a seu projeto de romance: “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 incomodo.” (RAMOS, 2002c, p.132).

Na repartição ele define alguns de seus clientes como “Juliões Tavares”, que iriam ignorá-lo depois do serviço feito (RAMOS, 2002c, p.190). Outros eram “os matutos confusos” que embaralhavam as palavras e faziam Luís “defender sujeitos que deviam ser atacados” (p.45), mas pagavam para que fizessem suas “diatribes medonhas”. Desse modo é possível ver como Luís enxerga o fazer literário, que parece seguir a linha dos narradores anteriores no uso do conhecimento como capital simbólico. Seu amigo Moisés parece oposto a Luís, e Pimentel se aproxima do narrador nesse ponto; a dinâmica deles parece funcionar, suas conversas são “naturais, sem papas na língua”, de acordo com Luís. Até que entra em cena um letrado no seu meio:

Conheci esse monstro numa festa de arte no Instituto Histórico. (...) Pelo meio da função um sujeito gordo assaltou a tribuna e gritou um discurso furioso e patriótico. Citou os coqueiros, as praias, o céu azul, os canais e outras preciosidades alagoanas, desceu e começou a bater palmas terríveis aos oradores, ao poetas e às cantoras que vieram depois dele. (RAMOS, 2002c, p.44)

O sujeito ao qual Luís da Silva se refere é Julião Tavares, o bacharel que irá supostamente assassinar ao fim da narrativa. É possível perceber que, a exemplo de Evaristo Barroca em *Caetés*, Julião faz discursos nacionalistas e atrai a atenção de eventos sociais inteiramente para si. Ele é construído por Luís da Silva como indivíduo repugnante, a quem despreza pelas lorotas e pela linguagem empolada, que difere da linguagem usada por Luís e os amigos. Julião passa a encontrar Luís na rua e cumprimentá-lo, depois a frequentar sua casa, o que provocava no narrador uma irritação constante, que ele justifica: “Não podíamos ser amigos. Em primeiro lugar o homem era bacharel, o que nos distanciava.” (RAMOS, 2002c, p.48).

A princípio o narrador parece apenas odiar Julião por ser um representante bem inserido no seu meio urbano, como Candido (2012) afirmou no seu ensaio. No entanto, há aspectos da narrativa que mostram certo cálculo de Luís ao descrever Julião, construído em oposição a si mesmo:

Porque era que aquele sem-vergonha caminhava como se estivesse em casa, pisando no chão pago? Em toda a parte era assim. Derramava-se no bonde. E se alguém lhe tocava as pernas, desenroscava-se com lentidão e lançava ao importuno um olhar duro.

Eu encolhia-me, reduzia-me e, em caso de necessidade sentava-me com uma das nádegas. As viagens se tornavam horrivelmente incômodas, mas havia me habituado a elas, e ainda que o carro estivesse deserto, não poderia espalhar-me como Julião Tavares: receava que me viessem empurrar e tomar, sem pedir licença, algumas polegadas da tábua estreita. Aqueles modos davam-me a impressão de que tudo em roda era dele. Os passeios públicos eram dele. (RAMOS, 2002b, p.181-182)

Os “modos” de Julião ao se derramar por todos os lugares perturbam o narrador da primeira à última página. Luís se compara ao bacharel em relação às roupas, aos sapatos, à loquacidade, sempre colocando uma oposição em relação a eles: “A roupa do intruso era bem feita, os sapatos brilhavam. Baixei a cabeça. Os meus sapatos novos estavam mal engraxados, cobertos de poeira. Pés de pavão.” (RAMOS, 2002c, p.74); Luís se admite um “pobre-coitado”, enquanto Julião é o ser asqueroso a que se refere, que ocupa todos os espaços e o impede de casar com sua vizinha Marina.

Marina surge como possibilidade de distinção social a partir do casamento. A união concederia ao narrador destaque por estar bem estabelecido, o que remete novamente (como visto nos outros romances) ao capital simbólico, à ideia de signos distintivos que se fazem na relação entre os sujeitos, como afirma Bourdieu (2016), e que são vistos naturalmente como elementos que conferem autoridade aos indivíduos (p.113).

“O senhor Luís da Silva quer casar com d. Marina Ramalho?” Eu, encabulado, mastigaria uma sílaba, esfregando as mãos de Marina, de roupa branca e flores de laranjeira, arrumaria com a cabeça, pálida e comovida. O diretor me diria: - “Entrou no rol dos homens sérios, seu Luís”. (RAMOS, 2002c, p.68)

Luís se projeta num futuro hipotético casado e elogiado pelo diretor da repartição. A distinção social pelo casamento aparece também no período da República Velha (décadas antes) associado à imagem do intelectual, que “antecedia a todas as profissões liberais e tendia a encerrar a sua fase ativa com o casamento e/ou com a primeira ‘colocação’ séria.” (SEVCENKO, 1999, p.125). Gomes (2015) afirma que o casamento surge como um “passo adiante em sua trajetória de integração à vida burguesa” (p.105), de forma que a moça, assim como Madalena, é vista pelo narrador associada a um objetivo. Claro que no caso de Madalena é explicitado o propósito de Paulo Honório já de início: ter um herdeiro para suas terras, enquanto Luís da Silva não deixa tão aparente que Marina é uma validação de si.

Luís projeta em Marina o modo como o avô Trajano tratava sua avó Germana, “mulher de um homem só” (RAMOS, 2002c, p.183) que não tinha escolha em relação às

traições do marido. Marina, no entanto, é vaidosa e admira a vizinha dona Mercedes, que tem uma vitrola, vai ao teatro com seu namorado (homem casado, funcionário do governo) e se veste bem; ela mesma também aspira a uma distinção social, por isso deixa Luís da Silva quando Julião mostra interesse por ela: “Virada para um sujeito que podia pagar-lhe camisas de seda, meias de seda.” (RAMOS, 2002c, p.85).

Logo antes disso, o narrador havia feito uma comparação entre suas posses e as de Julião, projetando o que ele imaginava que o outro teria:

No tijolo safado não havia tapete. Nem um quadro na parede. E o colchão, duro como pedra, fazia escoriações no corpo de Marina. As cadeiras da minha casa eram bem ordinárias. No tijolo safado, não havia tapete. Nem um quadro na parede. E o colchão, duro como pedra, fazia escoriações no corpo de Marina. (...)

Cem contos de réis, dinheiro bastante para a felicidade de Marina. Se eu possuísse aquilo, construiria um bangalô no alto do Farol, um bangalô com vista para a lagoa. Sentar-me-ia ali, de volta da repartição, à tarde, como *Tavares & Cia., dr. Gouveia e os outros.* (...)

Uns quadros a óleo enfeitariam a minha sala. Marina dormiria num colchão de paina. E quando saltasse da cama, pisaria num tapete felpudo que lhe acariciaria os pés descalços. (RAMOS, 2002c, p.71-72)

A comparação entre os dois locais é visível no trecho. A casa pobre de Luís, de colchão duro, sem tapete, sem quadros e o bangalô de Julião, com colchão de paina, tapete felpudo e quadro à óleo seguem a linha das comparações que o narrador faz, exceto que dessa vez ele projeta a si mesmo no lugar do outro, além de não reprovar o outro pela propriedade hipotética. Ao contrário da descrição do “derramamento” de Julião no bonde, que Luís finge desprezar, aqui o cálculo na narrativa se perde e dá lugar ao espontâneo, o desejo do narrador de ocupar a posição de Tavares.

Gomes (2015) atribui o ressentimento à posição social e à certa noção de “nobreza” do mundo senhorial, que foram perdidas. Luís deseja certamente ser mais do que um “uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado” (RAMOS, 2002c, p.25), como ele se descreve, mas há também um sentimento de propriedade que ecoa Paulo Honório e não se realiza já que Luís é a figura do fracassado, como analisado por Gil (1999), deslocado no meio urbano e preso ao passado de Trajano. O fracassado é o personagem que aparece como protagonista de uma história que não está mais à espera do progresso (1999, p.07).

### 5.1 Narrativa entre o cálculo e o espontâneo

Ao contrário de Paulo Honório, que dividia a narrativa obsessivamente pelo tempo “cronometrado com precisão pelo narrador” (LAFETÁ, 2002, p. 197), com exatidão temporal e planejada<sup>28</sup>, Luís parece estar em constante desordem mental, num fluxo de consciência (COUTINHO, 1993, p.08) narrativo que não segue uma ordem cronológica na história. Há vários passados na narrativa, que Wengrover (2018) categoriza em cinco grupos: o da fazenda de seu avô (o mais distante), o período no exército, na escola e nos bancos das praças (o “tempo intermediário”), o passado na pensão de D. Aurora (“início da vida adulta”), o tempo que passou em Maceió (o mais recente) e por último o presente da narrativa. Vale lembrar que o presente da narrativa não é aquele que está sendo narrado, no qual o narrador se sente perseguido por visões e sombras que se misturam à realidade e lhe “produzem calafrios” (RAMOS, 2002c, p.07).

Frequentemente, a narrativa de Luís é invadida por imagens de seu passado na propriedade rural do avô, Trajano. Em *Angústia* não se trata mais de rememorar o passado como o narrador de *São Bernardo*, de forma concisa e regrada, ou de dividir a narrativa em planos, como em *Caetés*, mas da introdução de figuras que o “assombram” no fluxo da narrativa.

Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada. Essas sombras se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso.

Afinal tudo desaparece. E, inteiramente vazio, fico tempo sem fim ocupado em riscar as palavras e os desenhos. Engrosso as linhas, suprimo as curvas, até que deixo no papel alguns borrões compridos, umas tarjas muito pretas. (RAMOS, 2002b, p.09)

A passagem está no início do romance, mostrando o tormento do narrador. Pessoas, dinheiro, propriedades e escritos pairam sobre Luís da Silva. Isso se reflete na forma da organização do romance: o narrador não ordena a narrativa em capítulos, mas em segmentos, separados por dois espaços de parágrafo; além, disso, esses segmentos podem ou não estar conectados entre si. A descontinuidade temática e de perspectiva, como Gomes (2015, p.16)

---

<sup>28</sup> Exceto pelo capítulo que Lafetá mostra sobre a reconstituição de Madalena, no meio do romance. (2002, p.203)



observa, aparece também em certos momentos na narração entre as frases, períodos e segmentos.

Há uma fragmentação temporal em *Angústia* que acompanha o processo social de dissolução do mundo rural e a expansão dos centros urbanos (GIL, 1999, p.32). Luís não vê o mundo pela “realidade objetiva”, mas a partir de sua subjetividade que se manifesta na

(...) relação ambígua de repulsa e atração de Luís da Silva por Marina, a vizinha por quem se enamora e, de outro, o sentimento, não menos contraditório, de admiração e ódio do protagonista pelo amante rival e endinheirado Julião Tavares. (GIL, 1999, p.94)

A “admiração” e o ódio de Julião estão relacionados aos elementos dos quais Luís se ressentia por não possuir: a herança, um sobrenome de distinção, que para Julião faz parte do nome do negócio da família, e a posição de bacharel, tida como capital simbólico. Quanto à Marina, sua oscilação é tão variada que a personagem chega a aparecer fatiada:

Veio-me o pensamento maluco de que tinham dividido Marina. Serrada viva, como se fazia antigamente. Esta ideia absurda e sanguinária deu-me grande satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para outro. A parte inferior mexia-se como um rabo de lagartixa cortado. Mas eu não reparava na parte inferior, que tanto me perturbava: recebia as faíscas dos olhos azuis e deixava enxugar com beijos a saliva que umedecia os beijos um pouco grossos da minha amiga. Estava linda. Tinha corrido por ali alguns minutos como um rato, chiando. Eu era um gato ordinário. (RAMOS, 2002c, p.60)

Na deformação da realidade Luís revela seu desejo violento de punir Marina por trocá-lo por Julião, ao mesmo tempo que recorda de quando a achava linda; é também aquela que “se prostitui” ao namorar Julião por dinheiro, sirigaita vaidosa que admira dona Mercedes, “ratuína” diante dos ricos (RAMOS, 2002c, p.10), e “instrumento e merecia compaixão” (p.140). L’Abbate (1995) afirma que “em Marina estão contidas todas as mulheres” da vida de Luís (p. 149) em seu ensaio sobre o feminino em *Angústia*. Pela voz de Luís, Marina é caracterizada de modo conflitante e deformado, sem que as partes do conjunto se encaixem, animalizada na descrição violenta do narrador. Se Marina cumprisse suas expectativas, seria como a avó Germana, sem desejos ou ambições ou, no outro polo da opinião do narrador, seria prostituta, de modo que só há uma saída para as mulheres da vida de Luís: “o casamento ou a prostituição, mas ambas são malogradas” (1995, p.149).

A figura de Trajano também oscila na representação que Luís constrói na narrativa. De início, o narrador volta ao tempo que era criança, e descreve o avô como velho e moribundo,

“mijava-se todo, contava os dedos dos pés e caía na madorra.” (RAMOS, 2002c, p.12), ao passo que depois é valente e respeitado. As oscilações na narrativa estão dentro do que em *Angústia* é “figuração minuciosa do entrecruzamento entre o subjetivo e o social a partir da internalização de dinâmicas sócio-históricas” (GOMES, 2015, p.123), que aparecem na subjetividade de Luís por meio dos recursos narrativos como a desordem temporal, as oscilações e as construções paratáticas (p.15).

A irresolução de Luís em relação ao que narra aparece também por conta do seu deslocamento no seu meio; Luís da Silva não é herdeiro, nem bacharel, tampouco se aproxima dos vagabundos como seu Ivo, mendigo que passa nas casas da vizinhança pedindo comida. O que o difere dos vagabundos, segundo ele mesmo, é a escrita, os seus artigos encomendados na repartição. Se tivesse permanecido na rua, Luís se assemelharia aos “vultos bisonhos que se arrastavam como bichos, remoendo pragas” (RAMOS, 2002, p.119); ele se pergunta que fim teriam levado os vultos que foram mendigos com ele: se mortos de forma violenta, ou em casos raros, como o dele, teriam conseguido um emprego público, tornando-se “parafusos insignificantes na máquina do Estado” e teriam ainda “as suas pequeninas almas de parafusos fazendo voltas num lugar só” (p.119).

Nessa descrição, o narrador explicita conscientemente a cisão entre ele e os vagabundos de seu passado, pois a literatura teria afastado Luís dos homens que dormiam nos bancos e curtiam fome, o que resulta no gesto de encolher-se: “Encolhia-me timidamente. Não simpatizavam comigo. Eu estava ali como um repórter, colhendo impressões. Nenhuma simpatia.” (RAMOS, 2002c, p.36).

No entanto, sua caracterização de “pobre-coitado” que se afasta dos vagabundos apenas pela escrita parece um tanto exagerada. No estudo de Wengrover (2018), a autora analisa as economias no banco e o salário de Luís na repartição, fazendo um levantamento dos valores e o cálculo do que hoje seria equivalente a quase “seis salários mínimos decretados – sendo o montante dedicado ao aluguel da casa em que reside correspondente a 120\$000 [réis]” (WENGROVER, 2018, p. 29). Assim, o narrador se afasta consideravelmente dos vagabundos, mesmo quando está endividado pelas compras de Marina.

Luís da Silva omite em sua narrativa como conseguiu o cargo na repartição. Wengrover (2018) nota que Luís carregava consigo “uma carta de recomendação de um deputado – sua porta de entrada para o emprego público, muito provavelmente.” (p.21). A carta passa quase despercebida ao leitor:

Berta, uma alemãzinha bonita que antigamente conheci, também tinha as unhas pintadas e pontiagudas. Aquilo arranhava docemente. A primeira mulher de jeito com quem me atraquei. Eu levava no bolso uns dinheiros curtos ganhos no jogo e a carta de recomendação que um deputado, depois de muito salamaleques e muitas viagens, me havia dado na Câmara para o diretor de um jornal. Cada solecismo horrível. Metia a mão no bolso e certificava-me de quais pelegas machucadas e os solecismos existiam. (RAMOS, 2002c, p.36)

O narrador conta brevemente que conseguiu o emprego público na repartição pela carta, mas continuamos sem saber *como* ele a conseguiu. Na época, residia numa pensão em Maceió, porém antes disso há um período difuso, no qual Luís conta que pertenceu ao exército, foi professor e também andarilho, a fase de vida “mais imprecisa de todas” (WENGROVER, 2018, p.20). A partir das lacunas da vida de Luís, pode se afirmar que há um cálculo na narrativa, que aparece nas contradições do narrador reveladas por suas manifestações espontâneas.

A noção de “dirigido e espontâneo” é analisada por Candido no ensaio “De Cortiço a Cortiço” (1991). Na leitura do crítico, o espontâneo é a força natural do cortiço de João Romão, descrita no romance a partir de imagens vivas: “brejo de lodo quente e fumegante, donde brota a vida brutalmente, como de uma podridão” (AZEVEDO, [s/d], p.127). A “realidade orgânica” (CANDIDO, 1991, p.118) do cortiço se espalha e cresce, a princípio sem algo que a contenha, mas conduzida pelo dono da habitação num processo que apenas parece natural. Aos poucos, João Romão vai “enformando e orientando o jogo natural das condições locais” (p.118). Quando o cortiço sofre com o primeiro incêndio, a narrativa deixa aparente o processo econômico que possibilita a sua reconstrução, pois é devido ao planejamento e à acumulação de João Romão que o lugar começa a se organizar de forma ordenada e mecânica. O personagem coloca a sua força racional no projeto que “aproveita” os fatores naturais: “a vontade do ganhador de dinheiro é força racional, desígnio que pressupõe um plano e tende a extrair um projeto do jogo dos fatores naturais” (p.118).

A possível aproximação entre *Angústia* e *O Cortiço*<sup>29</sup> (embora, é claro, sejam romances muito diferentes) estaria no modo como a inteligência ficcional constrói a narrativa, criando a ilusão de espontaneidade que pode ou não ser conduzida pelo cálculo de Luís da Silva ou João Romão. No romance de Azevedo, o narrador é em terceira pessoa, mas sua voz é marcada por um tom de julgamento que invade a narrativa: “um ar condolente e *estúpido* de

---

<sup>29</sup> Ana Paula Pacheco (2010) faz uma aproximação entre *São Bernardo* e *O Cortiço* que aproxima as duas obras pela “formação da riqueza individual” de Paulo Honório e João Romão (p.70), que se dá pelo fito de ambos pelas propriedades e a escalada social através da exploração do trabalhador.

um profundo reconhecimento por aquela fortuna, que Deus lhe dera à filha, enviando-lhe dos céus o ideal das madrinhas” (AZEVEDO, [s/d], p. 55 [grifo nosso]), sem a impessoalidade que se espera de um narrador em terceira. No trecho, o narrador traz um juízo de valor acerca do personagem Alexandre, que o caracteriza como “estúpido” pela ingenuidade, o que provoca certo afastamento da narrativa. Por outro lado, o cortiço e seu crescimento dirigido pela condução de João Romão é menos evidente, mas ao final temos certeza de seu controle sobre a habitação, que lhe confere distinção e, somado ao casamento, “marca a sua entrada nas classes superiores” (CANDIDO, 1991, p.119). Por fim, ao considerarmos a voz pessoal dentro da impossibilidade do narrador em terceira, o “emissor latente”, essa entrada nas classes superiores é relativizada.

Em *Angústia* há dois níveis da relação de “espontâneo e dirigido”. O primeiro está na consciência de Luís, nas lacunas que deixa na narrativa e naquilo que ele nos mostra, como o passado da juventude fatiado e desconexo, e as poucas informações sobre sua contratação de emprego. Na narrativa caótica e espontânea aparecem as caracterizações que faz de si como “pobre coitado”: “me desprezam porque sou um pobre-diabo.” (RAMOS, 2002c, p.08) ou ainda “Gente pobre não tem luxo” (p.70), mas notamos que há condução de Luís ao narrar sua história, já que mesmo endividado com o enxoval ele tem casa, criada e emprego fixo (WENGROVER, 2018, p.30), e o salário não é tão medíocre quanto ele mostra. No seu ódio por Julião há contradições sobre o quanto Luís abomina realmente as ações do bacharel, e o quanto Luís abomina o outro por estar no lugar que ele deveria ocupar, como analisado por Gomes: “os eventos em torno de Marina e Julião incidem diretamente sobre a consciência e as condições da integração de Luís à sociedade competitiva” (2015, p.107). É possível questionar em que medida o narrador calcula a caracterização de si mesmo e de Julião, e qual seria sua motivação para fazê-lo. Em oposição ao espontâneo, o dirigido aparece naquilo que esconde a racionalidade, ou o cálculo de Luís, que não se manifesta claramente na narrativa.

O segundo nível entre o espontâneo e o dirigido se trata da forma do romance, na qual o autor elaborou a obra na tentativa de construir um narrador em delírio com as reminiscências do passado de Luís da Silva, que brotam no seu fluxo de consciência espontaneamente por meio de figuras do passado, e ao mesmo tempo esse narrador mostra sinais de cálculo. A inteligência ficcional do romance é capaz de organizar na forma a representação da narrativa de Luís sem que haja a quebra da ilusão de sua loucura, diferente do que acontece em *Caetés*, onde o autor se distancia e deixa evidente a intenção em construir Valério a partir de uma disposição satírica.

Ao final da narrativa, as lembranças vêm à tona no personagem: seu pai, que perdera a fazenda por ser um homem sem força, assim como Luís<sup>30</sup>; as violências sofridas na infância<sup>31</sup>, o período como morador de rua, tudo que o faziam se sentir insignificante aparece gradualmente. Isso até que, numa noite de névoa densa em que ele caminhava ao lado dos trilhos, na madrugada, ele vê Julião Tavares andando sozinho. No bolso, Luís da Silva guarda a corda que seu Ivo lhe dera, que remete a uma simbologia de poder associado à masculinidade (fálica): “Apalpava a corda. Mexia-me lentamente, pensava nos cabras que meu avô livrava peitando os jurados e ameaçando a cadeia da vila.” (RAMOS, 2002c, p.180). A demonstração de arbítrio do avô é despertada pelo toque na corda.

A gravata enrolava-se como uma corda sobre a camisa rasgada e suja, das bainhas das calças e dos cotovelos puídos saíam fiapos, manchas de poeira alastravam-se na roupa, a sola dos sapatos estava gasta, os meus olhos se enevoavam por causa da fome e descobriam entre as árvores cenas irreais. Agora Julião Tavares marchava no escuro, depois de ter abraçado a mocinha sardenta. Ia deitar-se, arrumar talvez uns versos indecentes a respeito de segredos de alcova. Àquela hora não tinha com quem desabafar. O café estava fechado, na praça deserta as luzes cochilavam. Derramaria a vaidade no papel, imprimir-la-ia no dia seguinte, os amigos lhe dariam parabéns e ele andaria como um pavão. Julião Tavares julgava-se superior aos outros homens porque tinha deflorado várias meninas pobres. Pelos modos, imaginava-se dono delas. (RAMOS, 2002c, p.182)

A imagem da corda é evocada algumas páginas depois na gravata que vestia, que “enrolava-se como uma corda sobre a camisa rasgada e suja”, retomando a posição subalterna na repartição. Luís se acha em estado deplorável ao andar pela cidade enquanto imagina o que Julião teria feito a noite, projetando nele o desejo pela “moça sardenta” (uma datilógrafa que Luís vira um dia, mas de quem não sabia nem o nome), e depois pensando sobre o que Julião faria no dia seguinte, em como contaria sobre a noite com a datilógrafa.

As “cenas irreais” que Luís enxerga no meio da névoa parecem ser as projeções de Julião no dia seguinte, revelando a atmosfera de delírio em que o narrador se encontra. Ao

---

<sup>30</sup> Camilo Pereira da Silva folheava seus romances na rede “que fedia a bode”, era diferente de Trajano, não tinha seu arbítrio no meio rural.

<sup>31</sup> Uma das violências mais marcantes para Luís foi a memória dos mergulhos no poço, que ele relembra e se imagina fazendo o mesmo com Marina, como punição por tê-lo deixado: “Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura. Com o correr do tempo aprendi natação com os bichos e livre-me disso. Mais tarde, na escola de mestre Antônio Justino, li a história de um pintor e de um cachorro que morria afogado. Pois para mim era no poço da Pedra que se dava o desastre. Sempre imaginei o pintor com a cara de Camilo Pereira da Silva, e o cachorro parecia-se comigo. Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício um dia inteiro... (RAMOS, 2002c, p.15).

andar mais um pouco, Luís da Silva enxerga o bacharel e enfrenta Julião sufocando-o com a corda que tirara do bolso.

O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes. Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. Os orgulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça. Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso - e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortalhado na neblina. Ao ser alcançado pela corda, tivera um arranco de bicho brabo. Aquietava-se, inclinava-se para a frente, os joelhos dobravam-se, o corpo amolecia. Eu tinha os braços doídos e as mãos cortadas. Enquanto Julião Tavares estivesse com a cabeça erguida, a minha responsabilidade não seria tão grande como depois da queda. (RAMOS, 2002c, p.191)

Luís concretiza o desejo de aniquilar o adversário e se sente apartado das figuras insignificantes pelo ato da violência, pois se fazia “homem de verdade” ao derrotá-lo. A cidade e o emprego o sufocam, e ele se sente sempre um ser insignificante, animalizado, como um rato ou um inseto. O narrador em seguida usa a corda para pendurá-lo numa árvore e fingir que se este se matara, “vencido pelo próprio peso”. Luís evoca também o episódio de a imagem de Cirilo de Engrácia para se vingar de Julião, pois este engravidou Marina e a abandonou após “roubá-la” de Luís. Como uma forma de “justiça” pelas próprias mãos, o narrador relaciona Cirilo e Julião: “Livre do meu peso, o galho se elevaria, os pés de Julião ficariam suspensos como os de Cirilo de Engrácia.” (RAMOS, 2002c, p.195). Agora se fazia vitorioso e podia se sentir como “homem de verdade”, como seu avô Trajano.

No entanto, nada acontece. O mundo não se altera, a polícia não o procura, e Luís permanece deslocado do mundo, vagando sem chegar à solução para o seu problema. A narrativa termina numa sobreposição das figuras de seu passado, cada vez mais desconexas entre si no delírio do narrador: “Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. 16.384. Fomos descansar. Um colchão de paina.” (RAMOS, 2002c, p.227). O número se refere ao bilhete de loteria que Luís pensou em comprar para ganhar dinheiro e pagar o enxoval de Marina, enquanto o colchão de paina fazia parte de sua projeção no lugar de Julião Tavares, ocupando seu espaço. Não há desfecho para o problema de Luís, pois permanece a dúvida sobre o que o narrador realmente realizou, visto que não há

resolução para o conflito entre herdeiros e não-herdeiros: “a dúvida da realização do crime é efeito da representação da impossibilidade de resolução do problema.” (ALVES, 2018, p.04).

Após o assassinato, Luís da Silva reflete sobre as consequências que poderia enfrentar:

Ouviriam outras pessoas falar debaixo da árvore, bater no ombro de Julião Tavares, pedir-lhe desculpa? Não havia perigo, não havia perigo, entrei a repetir baixinho que não havia perigo. Estava em segurança, escondido na folhagem, enrolado no nevoeiro. Podiam passar, parar, tocar em Julião Tavares, que se afastaria duro como uma marionete pesada demais.

- Não há perigo, nenhum perigo.

Não havia outra coisa. E pareceu-me falta de senso comum alguém rir naquele lugar amaldiçoado. Por que amaldiçoado? Tanta importância! Eu e Julião Tavares éramos umas excrescências miseráveis. As risadas zombeteiras extinguíam-se, distantes.

- Luís da Silva, Julião Tavares, isso não vale nada. Sujeitos úteis morrem de morte violenta ou acabam-se nas prisões. Não faz mal que vocês desapareçam. Propriamente, vocês nunca viveram. (RAMOS, 2002c, p. 196-197)

O narrador demonstra aflição pela possibilidade de ser descoberto, mas também sente um abalo quanto à irrelevância da derrota de Julião Tavares. Seus esforços foram em vão, pois matá-lo apenas o colocou no mesmo nível de Luís, por quem as pessoas passam e riem. A imagem da marionete evoca o controle exercido sobre Julião, que cessa e o descarta pendurado na árvore.

O terceiro romance de Graciliano é narrado por um homem de letras que despreza o que escreve, além da literatura e dos outros homens de letras no geral. Diferentemente de João Valério, o narrador desse romance não exalta nem faz uso da linguagem bacharelesca. Luís da Silva tem um trabalho tedioso vendendo seus escritos e, por vezes, alguns sonetos que “moços ingênuos” compram, literatura como mercadoria. Luís se compara a Julião Tavares, bacharel e herdeiro, da primeira à última página, desejando ter aquilo que perdera e se imagina no futuro no lugar de Julião, casado com Marina.

Resignado às letras, Luís tenta ascender pelo casamento, mas Julião se envolve com Marina. No final do livro, após fazer uma construção de si mesmo como “pobre coitado” (que se mostra falsa) e culpar Julião pelo seu fracasso, Luís da Silva tem um discurso de “culpabilização sistemática”, como afirma Gomes (2015) “de modo que, em muitos trechos, Julião Tavares seja pintado não enquanto vítima, mas quase como culpado pelo próprio assassinato.” (p.75). Mais uma vez, um romance de Graciliano traz a imagem do suicídio, dessa vez um suicídio forçado que envolve dois homens de letras, tanto a vítima quanto o assassino. Na contramão da representação de uma “condição ética” do homem de letras, Luís

da Silva é um escritor-assassino, ainda que haja a possibilidade de o assassinato ter ocorrido apenas na esfera do discurso (ALVES; LEITE, 2019, p.106).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Graciliano Ramos é escritor de tom “áspero” que preza a literatura realista e procura se inspirar na realidade próxima para realizar suas obras ficcionais, sem que estas sejam um meio de “confissão” do autor através do texto literário, como na interpretação de Candido (2012). O autor constrói narradores que, por vezes, são tomados pela caracterização deceptiva de um autor pessimista, como a figura do fracassado em *Angústia*, analisada por Fernando Gil (1999). Em 1930, a figura de escritor adquire o papel de porta voz da nação e participa ativamente da vida pública (CANDIDO, 1989), seja ao exercer um cargo público, seja pela afiliação partidária. Há a preocupação em difundir ideais e posicionamentos em um período de intensa agitação política em que o romance é o gênero escolhido para denunciar problemas sociais e revelar o falso progresso da urbanização acelerada frente à exclusão da população marginalizada. O projeto dos escritores de 30, de acordo com Bueno (2006), consistia em ir além do modernismo paulista e carioca e desenvolver uma literatura social, visto que o fôlego modernista já estava enfraquecido (p.68).

Bueno (2006) compreende o romance de 30 como parte subsequente ao modernismo paulista, assim como Candido. Graciliano Ramos teria se beneficiado do movimento literário com suas raízes na linguagem coloquial, que não teria lugar na literatura se não pela ousadia dos experimentos linguísticos da técnica dos escritores de 22. No entanto, há ressalvas quanto ao alcance do movimento para além do círculo São Paulo-Rio, como Fischer (2009) indica ao questionar o ápice do caminho formativo de Candido (1997) no modernismo paulista, ainda que a ideia de “formação” seja importante no conjunto de intelectuais e artistas que ambicionaram projetos progressistas nos estudos brasileiros (FISCHER, 2009, p.171).

Arantes (1997) analisa o modelo de Candido da *Formação da Literatura Brasileira* ao contrapor a perspectiva de Candido à de Silvio Romero, que tomava as manifestações literárias no cenário brasileiro como anomalias, enquanto Candido reconstituiu uma trajetória da literatura brasileira a partir do “*processo cumulativo* de articulação com a sociedade e adensamento artístico” (ARANTES, 1997, p.21 [grifo do autor]). O modernismo de 22 é tido como ponto de chegada do ideal formativo, pois aparece na construção dos autores pela literatura que faz uso dos símbolos nacionais e assimila as vanguardas europeias com o intuito de libertarem-se pela linguagem. Fischer (2009) questiona a magnitude do movimento por meio do processo histórico brasileiro que acabou centralizando as artes e a cultura na formação da hegemonia paulista e carioca. A partir de um olhar afastado do centro, o autor

revela que a “renovação” da literatura e das técnicas literárias foi não apenas uma tentativa do âmbito artístico de elaborar um pensamento estruturante nacional, mas também uma forma de ultrapassar a hegemonia carioca no campo cultural (p.127).

No Rio de 1914, Graciliano procurou adentrar os círculos de escritores cariocas para trabalhar na capital, mas não se encaixou devido ao molde de exclusividade das pequenas sociedades. Sem conseguir se adaptar, o escritor retorna a Alagoas e reencontra seus amigos romancistas, como Jorge Amado, José Lins e Rachel de Queiroz, que já publicavam suas próprias obras voltadas à denúncia social pela literatura, envolvidos num ímpeto de construir uma “coletivização da cultura artística e intelectual” (CANDIDO, 1989, p.182) que envolvia muitos escritores do período. Graciliano tem o auxílio deles para publicar seus romances e entra no meio literário.

O romance de 30 é concebido como período de literatura combativa ou social, nas palavras de Lafetá (1974), que envolve o engajamento do “projeto ideológico” na representação dos temas e protagonismos nas obras (1974, p.22). O engajamento literário como descrito por Lafetá não se assemelha ao engajamento de Sartre (2004), que compreende a literatura como arte sem temas específicos ou procedimentos pré-determinados (2004, p.22). Sartre expõe em 1945 sua concepção de engajamento literário com o questionamento sobre o que o autor escreve e o que deixa de escrever, pois já de início o escritor faz escolhas, e é necessário descobrir quais lacunas ele não repara ou desconsidera.

A literatura engajada na concepção sartriana está ligada à liberdade do leitor de elaborar um sentido na obra pela criação dirigida, processo no qual o autor não é mais que um guia, visto que o sujeito compreende a totalidade da obra sem que haja outro objetivo além de realizar a leitura (SARTRE, 2004, p.40). O livro como fim em si mesmo difere do romance de 30 tal qual analisado por Lafetá, que divide o movimento em dois aspectos: a proposição estética e a ideológica, atribuindo a primeira ao modernismo de 22 e a segunda à literatura de 1930 (1974, p.12). Na sua percepção, a prioridade da aprimoração da técnica literária dos primeiros modernistas é diluída, aos poucos, dentro do projeto ideológico, o que implica no posicionamento político através da literatura (p.18) diante de questões como propagar a denúncia da pobreza das regiões fora do centro, a exploração do trabalhador rural e do urbano, o abandono estatal, etc.

O debate parte da esfera literária para a política nacional, envolvendo artistas que se opunham ao governo e à ideologia do “país novo” (LAFETÁ, 1974, p.18) de um futuro otimista. A concepção formativa associa o modernismo de 22 e o romance de 30 pela continuidade de um movimento literário nacional que tem fundamento na ótica do modernismo paulista, mas não leva em conta outros modernismos em regiões fora do centro cultural (FISCHER, 2009, p. 168).

Gil segue a linha de Lafetá em relação a essa sequência de períodos literários, partindo da concepção da “função social do escritor”, que estaria atrelada à “afirmação de forças até então reprimidas” (GIL, 1999, p.16) para os modernistas de 22. Os romancistas de 30 constroem um panorama histórico na tentativa de traçar um projeto que descrevesse nossa modernidade, o que constitui um empenho na produção intelectual. De acordo com Gil, Candido reflete acerca dessa produção, que passa de uma “visão estetizada do país para uma visão politizada de seus problemas” (GIL, 1999, p.17). Desse modo, o romance de 30 estaria complementando o modernismo de 22 partindo da “visão encantada” para a “visão realista do Brasil” (GIL, 1999, p.29), da qual o escritor se dá conta pela pré-consciência do subdesenvolvimento do país, e com isso assume o engajamento literário.

Gil aborda o romance de 30 a partir de um fenômeno literário tido como “anomalia” que ele define como “romance de urbanização”. Nele, não há um objetivo de traçar um panorama histórico ou uma sequência de eventos, mas de desenvolver a subjetividade dos personagens no processo social. O romance de urbanização está dentro do romance de 30 e é analisado por Gil nas obras *Os ratos* (1935), *Angústia* (1936) e *O amanuense Belmiro* (1937), sendo o segundo romance o nosso foco entre as três obras.

De acordo com Gil, *Angústia* recusa a “formulação de projetos e/ou de sínteses fundadoras de identidades brasileiras” (1999, p.06), visto que o romance não reconstrói o passado nem aponta para o futuro. A narrativa não foca no enredo da história, como o romance de 30 no geral, de modo que a obra é narrada por Luís da Silva diante de sua fragmentação temporal e de sua subjetividade de “modos de parafuso” (RAMOS, 2002c, p.116). Há no romance um sentimento de inferioridade e derrota do protagonista, como descreve Andrade (1941) sobre o tema; é o fracassado que surge mesmo após o impulso dos modernistas de 1922.

O desconforto, ou o “desencanto mario-andradiano” se dá diante do personagem fracassado em face do horizonte que havia sido estabelecido pelos modernistas de 22 no objetivo de resgatar as raízes nacionais e “fixar certa imagem do país no presente”. O resgate do passado, ou a volta às origens míticas, denuncia nosso passado recente da retórica bacharelesca (GIL, 1999, p.14) e traz uma perspectiva no horizonte, enquanto o romance de urbanização trataria do personagem estagnado, sem “ambições ou forças morais” (ANDRADE, 1941, p.190). Mário de Andrade critica a conformidade dos escritores que nas suas criações trazem a trajetória do indivíduo derrotado.

Andrade reconhece também o pragmatismo social na década de 30, que implica a criação da obra literária a partir do engajamento político e sem aprimoração técnica, o oposto da proposição artística do período de 22. O escritor critica sua própria geração pelo pragmatismo da técnica, mas afirma que a saída não seria trocar um pelo outro. Seu desconforto abrange os “escritores de encomenda” e os cooptados pelo governo. Graciliano, em resposta a Andrade, concorda com o argumento do escritor quanto à recusa da escrita imparcial e do pragmatismo técnico do modernismo paulista, assim como do pragmatismo social dos escritores de 30 com o romance de tese, mas aponta para uma falha dos modernistas de 22 no afastamento da realidade concreta na literatura, longe das camadas populares.

Gil analisa o perfil do fracassado pelo viés da historicidade e atribui aos três romances escolhidos – *O amanuense Belmiro*, *Os ratos* e *Angústia* – uma percepção de dinamismo histórico e específico a partir da dissolução do meio rural e expansão dos grandes centros urbanos (1999, p.189). Os protagonistas do romance de urbanização se encontram deslocados e vinculados ao passado e à perda do patrimônio familiar (ou à experiência pré-urbana em *Os ratos*). *Angústia* é analisado como romance de urbanização pela construção deceptiva do narrador na sua vida “monótona, agarrada à banca das nove ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu.” (RAMOS, 2002c, p.09).

A noção de desvio do romance de Graciliano é tomada pelo crítico com base na crítica que une o modernismo de 22 à literatura de 30, de modo que o romance de urbanização estaria reduzido dentro do último período. No entanto, recuperando o movimento literário anterior ao modernismo paulista durante a República Velha, é possível inquirir acerca de outras raízes do romance de 30, ou ao menos outras raízes para a literatura de Graciliano

Ramos, argumento com base no engajamento de escritores como Euclides da Cunha e Lima Barreto analisado por Sevcenko (1999).

O processo histórico tratado por Sevcenko recupera a herança dos escritores do fim do século XIX e início do século XX, que estabelece uma condição ética do homem de letras, envolvendo escritores, jornalistas e intelectuais na literatura, na imprensa e na política. Nesse período, o Rio de Janeiro passava por um processo de modernização inspirado na *Belle Époque*, urbanização acelerada conhecida como Regeneração, que implicava transformar a cidade e apresentar ao exterior uma “vitrine”, com o intuito de atrair o capital estrangeiro para investimentos no país (SEVCENKO, 1999, p.41).

A Regeneração, no entanto, provocou mudanças drásticas na cidade, num projeto de afastamento da população pobre pela lei que impunha vestimentas e comportamentos determinados: o violão foi proibido, assim como festas nacionais e manifestações religiosas de matriz africana (1999, p.47). O popular e o nacional foram trocados pelo ideal cosmopolita e parisiense, que na literatura provocou o abandono do índio como símbolo nacional (p.49), compreendido agora como figura do atraso em oposição aos intelectuais que procuravam na cultura europeia a possibilidade de um “mundo novo” (p.96-97). Escritores e intelectuais adotam o papel dos “mosqueteiros intelectuais” com a motivação de propagar o ideal “liberal, democrático, progressista” e denunciar os problemas que impediam o avanço do país.

No entanto, os escritores que se opunham ao novo regime foram afastados da vida pública, frustrando suas expectativas após a Independência. Euclides e Lima Barreto, com estilos literários completamente diferentes, se aproximam pela função ética e a denúncia social, o primeiro sobre o massacre de Canudos e o segundo sobre a marginalização da população negra e a vida das classes populares (p.283). Os dois tinham posicionamentos diferentes sobre a Regeneração: Euclides era devoto da revitalização, mas percebe com o tempo que não seria incluído nos círculos das decisões políticas. Lima Barreto, por sua vez, era fortemente contrário à Regeneração, visto o modelo da teoria das raças que infundia o preconceito racial na sociedade carioca.

Os valores patrióticos dos dois escritores foram frustrados, o que se revela na obra de Lima Barreto no desacerto estético da obra literária (ARAÚJO, 2011, p.125). O escritor constrói um narrador “instável” em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* a partir de uma inteligência ficcional que realiza a sátira no protagonista Policarpo, mas também tem um tom

trágico ao fim do romance, aproximando o autor da matéria narrada. Ao adotarem “a condição ética do homem de letras”, escritores procuram avaliar o papel do escritor e do intelectual na formação nacional, tema que será trabalhado pelos escritores de 1930 na tentativa de engajamento pela letra, engajamento literário nos termos de Lafetá (1974).

No seu primeiro romance, Graciliano articula uma série de personagens da província pela voz de Valério, guarda-livros aspirante a escritor e que procura publicar um romance como meio de distinção social (BOURDIEU, 2013). O narrador nada sabe do assunto do seu romance, os índios caetés, mas não se importa com o fato, e sim com as “palavras de enfeite” que lhe darão reconhecimento na comunidade. João Valério se vale de referências do Romantismo na sua visão de mundo, ele projeta suas expectativas no adultério com Luísa, que termina sem derramamento ou uma tragédia, pois o suicídio do marido é banalizado, e o sentimento entre os dois acaba poucos meses depois.

A cidade de Palmeira dos Índios, lar de Valério, é a província onde está o pequeno círculo de letrados que socializam com o narrador, a quem ele menciona o romance sempre que pode. Os homens de letras ao redor do guarda-livros são definidos por características pitorescas, como Candido (2012) descreve no seu ensaio. A representação dos personagens secundários do romance forma uma totalidade do ambiente provinciano, que encontra problemas na realização da obra. Ao ser comparado com uma crônica, o argumento da crítica (e das pessoas que se identificaram nos personagens) parte da atribuição de sujeitos reais às figuras do romance (GIMENEZ, 2013, p.159).

Na verdade, a obra se aproxima da crônica pelo humor que confere aos personagens e ao próprio narrador, além da linguagem coloquial (CANDIDO, 1980, p.13). Esses são traços comuns do gênero da crônica, que em 1930 foi bem difundido nos jornais, contrário à distinção da linguagem rebuscada que ainda prevalecia de modo geral (FISCHER, 2009, p.66).

João Valério finge compreender as conversas de alguns membros do grupo, como Dr. Liberato e o tabelião Miranda, que entram em discussões que o narrador não consegue acompanhar. Valério é figura risível diante do leitor, construído por uma inteligência ficcional que se aproxima da narrativa a ponto de o próprio narrador se ausentar dela, como se observasse o que se passava. Diante disso, há um estranhamento que pode ser analisado pelo

conceito de Foucault, a “função autor” (FOUCAULT, 2000, p.298) que trata da discricção do autor na construção da obra, sem que o leitor se dê conta de sua presença.

Por ser narrado em primeira pessoa, há um estranhamento nessa aproximação do autor, já que a voz de Valério prevaleceria na narrativa. Com diálogos extensos dos quais o narrador se ausenta, Holanda afirma estar diante de um “teatro” (2013, p.125), o que pode ser visto como uma tentativa do autor em representar a totalidade da província no romance. Por outro lado, o ângulo específico de Valério como narrador tensiona a forma do romance, pois permite que sua trajetória como escritor de fachada e sua relação com os homens de letras seja bem delimitada, lembrando a forma do conto como construção de arco narrativo (CORTÁZAR, 2006, p.151).

No romance que escreve, Valério aos poucos insere figuras da realidade dentro do romance fictício. Ele se expressa ao escrever de acordo com os desejos que não pode realizar por estar no mundo civilizado, longe do que ele considera “selvagem”, ideia brutalizada do índio, a que ele atribui (erroneamente) aos índios de Gonçalves Dias e Alencar, já que sua visão sobre eles é a do atraso e do vício (PAES, 2013, p.147), semelhante à dos tempos da República Velha (SEVCENKO, 1999). Há também uma associação que liga a antropofagia do caeté ao instinto, que Valério atribui ao que há de pior nele, como ao manifestar sua violência: “Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé” (RAMOS, 2002a, p.40). Averso à representação modernista-paulista do índio como figura heroica, o narrador se dá conta de que os personagens que tanto admirou eram também primitivos, bárbaros que esperavam a morte de Adrião na “promiscuidade da azáfama” (2002a, p.196-197); a idealização se desfaz e Valério desiste do seu romance com Luísa, do seu romance por escrever, e passa a exprimir sua individualidade.

A representação do círculo letrado em *Caetés* é marcada pelo rebaixamento dos letrados como forma de humor, julgando o mendigo, a “histérica”, pois julgam que há uma distância entre eles e os que depreciam. Na própria forma do romance há uma divisão expressa no modo como o narrador se afasta da narrativa; ele julga estar abaixo do tabelião e do doutor por não compreendê-los, e essa distância se apaga narrativamente somente quando percebe a trivialidade da morte de Adrião, ainda que confesse exaltar suas “miçangas literárias” de vez em quando. Apesar de satirizados pelo uso ou admiração da linguagem rebuscada, há no círculo de letrados indivíduos representados positivamente, como o padre e o médico, que são contra a eutanásia da mendicidade, o jornalista e mesmo o próprio Valério,

que se sensibilizam profundamente pela morte de Adrião. Os letrados de caráter unilateral no romance são o bacharel Evaristo, o tabelião Miranda e o Dr. Castro pelo arrivismo ou “cavação” e pela crueldade, no caso de Miranda.

Ao desistir de escrever seu romance, Valério é um falso escritor que não ascende através da literatura, o que representa um desfecho em parte positivo. Durante a narrativa, porém, a inteligência ficcional coloca o cotidiano como algo a ser notado, e que poderia ser matéria de um romance, mas Valério não se dá conta mesmo introduzindo partes de sua realidade no romance dos caetés. Há ainda a esfera dos bacharéis, intocáveis na província, e os índios reais da cidade que permanecem na miséria, sem indício de um “progresso” como na concepção do modernismo de 22, o que indica a aspereza de Graciliano ao tratar do movimento literário.

Em *São Bernardo*, Paulo Honório é o autor fictício da narrativa, portanto tudo o que lemos é a palavra dele, ainda que organizada por uma inteligência ficcional. O proprietário é homem da ação e ocupado com seus empreendimentos dentro da fazenda e o mando dos empregados. A sequência rápida da narrativa impõe um ritmo sobre o leitor, pois o narrador é o centro da narrativa (LAFETÁ, 2002, p.196), ele “reduz os seres a si mesmo”, sujeito prático que conquistou a propriedade de São Bernardo por um caminho tortuoso, diferente de João Valério.

Paulo escreve suas memórias sem que passe muito tempo contando sobre os crimes de seu passado remoto. Nas transações de “armas engatilhadas” do período precedente à aquisição das terras, o leitor encontra poucas linhas, como é analisado por Lafetá (2002) no seu ensaio. Ao conquistar a fazenda, o narrador une “as formas primitivas de acumulação integradas ao grande capital industrial” (PACHECO, 2010, p.69), o que se reflete na forma do romance pelo emprego de um vocabulário referente aos meios de produção, como na “aquisição” de Madalena, ou no quanto “vale” a velha Margarida, caracterizando a “estética da poupança” (2012, p.34), como visto por Candido. Além disso, os acontecimentos se dão de forma linear e cronológica.

A escalada social do narrador passa pela infração de leis e mecanismos de violências que realiza para conseguir a fazenda, pois é “figura de exceção” no meio (PACHECO, 2010, p.74), diferente da esfera dos herdeiros, como Luís Padilha. O romance demonstra a trajetória



de um personagem que ascende pelo único caminho possível, sem o otimismo da geração de 22 pela abertura democratizante e redistribuição social (PACHECO, 2010, p.74), promessas da primeira república que são tensionadas pela crítica do romance de 30.

A escrita do livro foi um desejo de Paulo em função da morte da esposa e da decadência da fazenda, algo que se manifesta nele quando julga ouvir os pios da coruja que o assombram. Para escrever suas reminiscências, o personagem pede ajuda dos amigos letrados que frequentam a fazenda, mas acaba dispensando todos por não escreverem como ele deseja. Aqui há uma crítica a literatura “acanhada” dos letrados (Gondim e Nogueira), que Paulo Honório despreza por se afastar da linguagem comum, visto que se afasta de uma finalidade mais imediata. É curioso que as palavras saiam justamente da boca do proprietário, visto que coincidem com a opinião do autor Graciliano.

Suas relações sociais se reduzem ao nexos do capital, de acordo com Pacheco (2010), por isso todas partem de um objetivo em mente, enquanto os outros passam pela vontade de Paulo Honório que adquire e descarta os que já não podem servi-lo. Isso se mostra na violência com os empregados, como nos estupros de Rosa, esposa de Marciano, nas agressões a ele, na indiferença à morte de trabalhadores na pedreira, no assassinato do vizinho, entre outros. O casamento com Madalena parte de uma necessidade de arranjar um herdeiro para as terras de São Bernardo, professora de primeiras letras que por vezes publica artigos no jornal local e casa com Paulo pela perspectiva de uma vida melhor, sem ter de trabalhar muitas horas por um salário ínfimo.

Paulo Honório passa a se inserir no meio letrado tendo em vista os benefícios de suas conexões para a manutenção da propriedade. O jornalista Costa Brito recebe propina para escrever sobre o narrador e publicar no seu jornal, o que Gondim já fazia no *Cruzeiro*, de forma que Paulo tem a opinião pública favorável a ele, dos dois jornais da cidade. O advogado Nogueira auxilia o proprietário a se livrar das infrações que precisariam de processo formal, e o Dr. Magalhães, vizinho seu, aparece na visita do governador, que vê em São Bernardo potencial para a construção de uma escola no intuito de atrair eleitores.

O proprietário é versado no letramento do poder simbólico dentro de seu meio, como ao afirmar que a construção da igreja e da escola lhe serviriam de “capital” na relação com o governador, ou no apoio do partido da cidade. A concepção de poder simbólico por Bourdieu (1989) parte da distinção que se dá entre os indivíduos pela crença de um sistema simbólico,

que define a legitimidade das palavras de quem fala e a posição de autoridade (p.15). Paulo Honório se estabelece como autoridade dentro da fazenda, pois em relação a ele os outros estão “abaixo”, como os empregados, a esposa e os outros homens de letras.

Luís Padilha, Seu Ribeiro e Azevedo Gondim são os homens de letras de São Bernardo que trabalham para Paulo Honório, os dois últimos homens de letras “desfibrados”, personagens que aparentam não ter ambições, pelo menos até onde a narração de Paulo nos permite entrever. Na concepção de Gil (1999), o romance de urbanização trata da construção de uma subjetividade, e *São Bernardo* é romance de Paulo Honório, mas há uma aproximação entre o perfil do fracassado que Gil propõe e os dois letrados. Seu Ribeiro é derrotado pela urbanização, se encontra apegado ao passado de quando era “major” e deslocado no presente, sem perspectiva de futuro; não é acanalhado, no entanto, inerte. Gondim é redator do jornal e se preocupa apenas com a disputa entre o seu jornal e o concorrente, bajulador de Paulo Honório e descrito como “uma folha de papel em branco” pelo proprietário, encolhido diante de seu arbítrio.

Luís Padilha parece antecipar Luís da Silva em *Angústia* na perda da posição de herdeiro e no encolhimento diante da autoridade, mas Padilha foge do mando do proprietário ao fim da narrativa e entra na revolução, seja por motivações coletivas ou individuais. Há ainda Madalena, personagem que não se caracteriza como “mulher de letras” por não exercer ofício na produção literária nem nas outras profissões atribuídas aos homens de letras, como de amanuense, escrevente, jornalista, etc. (SEVCENKO, 1999, p.114), mas é próxima dos letrados e publica artigos de vez em quando. Paulo mostra desgosto em relação à instrução da esposa, que o leva a ter ciúmes quando ela conversa com seus amigos na fazenda, e ainda mais por sua recusa ao arbítrio do marido (PACHECO, 2010, p.69).

Após o suicídio de Madalena e o início da revolução, Seu Ribeiro e Padilha vão embora da fazenda. Os outros permanecem perto, como é indicado no começo do livro quando Paulo conta sobre a “divisão de trabalho” de suas memórias (LAFETÁ, 2002b, p.193). Paulo Honório é afetado pela morte da esposa, sem entender sua motivação e escreve para tentar compreendê-la. Se descobre como um sujeito bruto, violento, e atribui a seu caráter as dificuldades da profissão “que o fizeram assim”, a partir disso começa a se enxergar como lobisomem, associando razão e mito na sua reflexão (PACHECO, 2010, p.79). Pacheco mostra que ele só consegue se desvendar quando é obrigado a parar a violência contra o outro, o que esclarece a “inverossimilhança” atribuída ao narrador pela sua subjetividade (LINS,

1963). O autor fictício de *São Bernardo* nota a transformação pelas “deformidades monstruosas” (RAMOS, 2002b, p.190) que não apontam para um domínio total dessa percepção de mudança (PACHECO, 2010, p.79), mas a percepção ocorre e parte da falta do “exercício da violência sobre os outros” (p.182).

Paulo Honório enxerga o limite de seu arbítrio quando Madalena o refreia e depende das mudanças do mundo exterior para se reerguer. Sem produzir, ele decide escrever um livro sobre sua trajetória, subvertendo na literatura aquilo que aprendera com Nogueira. Para legitimar sua posição, Paulo Honório procura no campo simbólico outro meio de exercer a violência, escrevendo um romance sobre sua vida, ato que tensiona o desfecho de derrota do personagem, pois afinal a propriedade seria reconstituída após a crise e ele estaria inserido na nova ordem ao redigir uma obra literária.

No romance *Angústia*, Luís da Silva é o narrador que não possui a propriedade rural (pois seu pai a perdeu) e o ofício das letras como redator não lhe concede distinção social. Luís é homem de letras que trabalha num jornal e, por vezes, vende sonetos "originais" a quem lhe pede. No jornal onde trabalha, Luís se sente como uma “figurinha insignificante”, (RAMOS, 2002c, p.191) e se ressentido pela posição subalterna. Na sua narrativa, o personagem conta sobre várias fases de sua vida em períodos diferentes, mas o limite entre eles fica diluído conforme a história avança. Wengrover (2018) descreve cinco tempos na narrativa nos quais se divide o passado de Luís, porém o presente da narrativa não está no passado, pois os acontecimentos já se passaram e o narrador se encontra em casa após o assassinato de seu adversário.

O romance é dividido em segmentos (GOMES, 2015, p.16) ao invés de capítulos, de modo que o fluxo de consciência de Luís fique mais evidente ao leitor como uma forma fluída. A obra conta com recursos narrativos como frases paratáticas, tempo não linear e repetições de imagens na narrativa. Através da forma do romance, Luís é construído com sua subjetividade ressentida (GOMES, 2015, p.99), atormentado com a perda de seu patrimônio e de sua "identidade social" (MICELI, 1979, p.93), uma vez que seu pai Camilo não era apto para administrar a fazenda. Camilo é descrito por Luís como aquele que “parafusou no romance e me transmitiu esta inclinação para os impressos” (RAMOS, 2002c, p.141), a quem

ele teria puxado. Em contraste, o avô de Luís é Trajano, figura de autoridade no meio rural, ex-senhor de escravos e homem acima da lei.

Trajano liberta um cangaceiro da prisão sem que haja consequências no lugar onde moravam. Luís admira o fato e se compara ao avô, que se impõe contra os outros, enquanto ele permanece encolhido, pois não pode proceder como o avô na resolução de seus conflitos. Uma vez fora de questão a propriedade, o narrador procura se distinguir a partir do capital simbólico com o casamento com Marina, que aparece como “passo adiante em sua trajetória de integração à vida burguesa” (GOMES, 2015, p.105), concedendo a Luís um lugar “no rol dos homens sérios” (RAMOS, 2002c, p.68).

No entanto, a tentativa falha com a chegada de Julião Tavares, bacharel que Luís abomina, e o constrói na narrativa como um sujeito cujos olhos “saltavam das órbitas, o cabelo escorrido, a papada balofa, as bochechas enormes” (RAMOS, 2002c, p.153). Julião recupera o personagem Evaristo Barroca na sua construção, patriota e discursador de *Caetés* que realiza sua escalada social através dos elogios ao prefeito da cidade e aos seus discursos, aliciando nacionalismo e letramento na figura do bacharel. Na leitura de *Candido* (2012), Julião é a personificação do sujeito bem inserido na sociedade, que teria provocado em Luís da Silva um suposto senso de justiça contra o burguês a partir de uma manifestação do próprio autor Graciliano de suas “tendências profundas” (CANDIDO, 2012, p.60).

O teor autobiográfico do argumento de *Candido* parte de uma trajetória do autor que passa pela ficção, nos seus primeiros livros, até a confissão pessoal como ponto de chegada. No entanto, vemos que o objetivo de Luís da Silva ao matar Julião Tavares acontece como uma superação do outro não pelas injustiças causadas, mas pelo ressentimento (GOMES, 2015). Em algumas passagens, Luís se compara a Julião pela roupa bem feita, pelos sapatos que brilham, em oposição aos seus sapatos novos, “mal engraxados, cobertos de poeira” (RAMOS, 2002c, p.74). As comparações entre ele e Julião são recorrentes em relação aos bens materiais (roupas, propriedade) e aos aspectos que legitimam o poder simbólico de Julião (o anel de rubi, a admiração dos outros, a “postura” de proprietário, a linguagem empolada). Luís se constrói como um “pobre-coitado” em relação a Julião Tavares, derrotado diante da perda de Marina pelas dívidas, mas comenta vagamente as condições que o colocaram em seu emprego.

Luís recebe uma carta de um deputado, mas não fala mais detidamente sobre o assunto. Sabe-se que trabalha numa repartição pública e, no estudo de Wengrover (2018), a autora faz um levantamento da renda do narrador, que resulta no afastamento substancial entre Luís e os “vagabundos” como seu Ivo, não apenas pela escrita. O sentimento de encolhimento e autoabjeção está em contraste à imposição de seu avô Trajano, que Luís admira e aspira a uma semelhança qualquer.

O narrador constrói a si como pobre-coitado e a Julião como herdeiro de Tavares & Cia., “donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial” (RAMOS, 2002c, p.48), que discursava sobre como “o Brasil é um mundo, os poetas alagoanos uns poetas enormes”, exaltando o nacional mesmo nos círculos informais, o que fazia Luís sentir um embrulho no estômago. De acordo com o narrador, esse tipo de linguagem deveria ser usado somente no jornal, nos artigos encomendados em que arranjava “desaforos em quantidade” (RAMOS, 2002c, p.45). Dessa forma, podemos diferenciar Luís da Silva de João Valério, o narrador do primeiro romance, que tinha admiração pelos termos técnicos e formais que não compreendia na linguagem dos bacharéis e doutores; há também uma aproximação com Paulo Honório, que despreza o conhecimento letrado e a erudição e segue um modo de vida prático, associando a violência de aniquilar ou anular os adversários à força (BUENO, 2001, p.197).

Insatisfeito com “a vida de sururu” que levava, e diante das violências sofridas na infância, Luís se ressentia em relação à perda de sua posição de herdeiro como um valor que asseguraria sua descendência (GOMES, 2015, p.99) e também à perda do patrimônio que lhe garantiria vantagens na sociedade onde o capital estabelece o nexos das relações sociais, como visto em Pacheco (2010) acerca de *São Bernardo*. Luís assassina Julião Tavares com o intuito de derrotá-lo por não poder ocupar sua posição e ter a posse de Marina, ou da datilógrafa, pois seu inimigo estaria sempre ali para tirar suas oportunidades.

Luís da Silva narra sua história a partir de uma disposição do “espontâneo e dirigido”, concepção que Candido elabora sobre *O Cortiço* (1991), onde o protagonista João Romão usa as manifestações “naturais” do cortiço para chegar à versão final e ordenada da habitação (p.118). No caso de *Angústia*, as manifestações espontâneas ocorrem dentro da narrativa planejada de Luís, de forma que há cálculo na representação da culpa de Julião Tavares, que se enforca “vencido pelo próprio peso” (RAMOS, 2002c, p.191) e não iria mais “deflorar moças”, pois Luís o havia impedido. Diante de sua construção de “culpabilização sistemática” de Julião (GOMES, 2015, p. 75) e das lacunas deixadas na narrativa, podemos admitir que há

cálculo na narrativa e questionar a execução do assassinato como fato concreto, tensionando a ideia de resolução do deslocamento de Luís e o encolhimento diante de Julião, representação do conflito entre herdeiros e não-herdeiros (ALVES, 2018, p.04). As sobreposições de imagens e repetições ao final da narrativa (RAMOS, 2002c, p.227) apontam também para a irresolução do crime, pois o narrador entra em delírio e começa a enumerar figuras e imagens que lhe vêm à mente, sem conexões explícitas entre elas, quem faz a conexão é o leitor que sabe o que significam.

Os escritores-narradores de Graciliano usam a escrita como forma de capital simbólico, de modo que a literatura/erudição e a propriedade configuram juntas uma distinção social para os narradores. No primeiro romance, Valério dá destaque à distinção pela literatura, enquanto nos dois últimos romances ambas estão indissociáveis, uma vez que Paulo Honório escreve para legitimar sua posição de proprietário e Luís da Silva narra seu crime pela derrota frente aos bacharéis e à falta da propriedade. Essa representação, contudo, não se trata simplesmente de desilusão da profissão. Há uma tentativa de reconhecer os meios pelos quais os homens de letras ascendem, que não corresponde ao reconhecimento por uma “condição ética do homem de letras” (SEVCENKO, 1999, p.96-97) por parte dos narradores, mas sim pelo gesto político e estético de Graciliano. Aqui há uma aproximação do argumento de Candido (2012) não em relação a um tom biográfico nos romances ficcionais, mas a composição literária que Graciliano prezava nos seus escritos e o engajamento literário dos romances de 30. O escritor apresenta o problema do livro como mercadoria, a condição do escritor no regime (principalmente na imprensa), a legitimidade da literatura apenas pela escrita rebuscada e a posição dos bacharéis como figuras, essas sim, inteiramente desprezíveis. As mulheres dos narradores aparecem como personagens que despertam o conflito interno e a ânsia dos narradores em ascender ou manter o poder simbólico (BOURDIEU, 1989), mesmo que a aflição não seja propriamente da esfera dos afetos. Há uma desilusão amorosa em todos os romances, e uma simpatia sobre as figuras fora desse drama, como Nicolau Varejão, Casimiro, José Baía, Quitéria, Vitória e Seu Ivo.

Nos três romances de Graciliano, há uma representação deceptiva dos homens de letras de forma geral, mas há as especificidades de cada personagem que trazem profundidade para o problema. Afastado da narrativa, como João Valério, “dono” dela, como Paulo Honório, ou ainda preso a ela, como Luís da Silva, o narrador apresenta o conflito entre os

homens de letras e as posições de poder, seja na figura do bacharel (Evaristo Barroca, Julião Tavares) ou na do proprietário (Adrião, Paulo Honório, Trajano). Os narradores são construídos a partir de uma inteligência ficcional minuciosa que elabora três narrativas com ângulos muito diferentes, de modo que na forma se percebe o ângulo de um narrador singular como essencial a todas elas. É através do ângulo que Graciliano constrói as disposições acanalhadas dos três escritores-narradores que interagem dentro de um círculo de letrados a partir de posições muito diferentes entre si, mas sempre trazendo o conflito da violência pela força ou pela letra como resolução e forma de ascensão.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Elisa Hübner; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. 2019. Escritores e assassinos: Os “homens de letras” nos romances de Graciliano Ramos. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 58, out. de 2019, p. 95-108. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/91881>. Acesso em: 10 fev. 2022.
- ALVES, Elisa Hübner. **Angústia no projeto literário de Graciliano Ramos: Confissão ou Ficção?** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – UFRGS. Porto Alegre, p. 42. 2018.
- ALVES, Fábio Cesar. 2015. Graciliano Ramos da escravidão à sedição. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 19, vol. 18, p.59-69. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/90888>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- AMARAL, Pauliane. Três momentos do roman à clef na literatura brasileira: uma leitura a partir do cronotopo bakhtiniano. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, 29 nov. 2016, v. 3, n. 45, p. 1217-1232. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/635>. Acesso em: 11 fev. 2022.
- ANDRADE, Mário de. A elegia de abril (1941). In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978. p. 185-195.
- ARAÚJO, Homero Vizeu. Modernos e enfurecidos: O Cortiço, O Ateneu, Os Sertões e Triste Fim de Policarpo Quaresma. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Machado de Assis e arredores – Quincas Borba, Moby Dick e outras ideias fixas: ensaios**. Porto Alegre: Movimento, 2011. p. 121-128.
- AZEVEDO, Aluísio. O cortiço. MINISTÉRIO DA CULTURA: Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro, [s/d]. Disponível em < [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/cortico.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/cortico.pdf) > Último acesso: 02 de Março de 2020.
- BUENO, Luís. Graciliano Ramos. In: \_\_\_\_\_. **Uma história do romance brasileiro de 30**. Campinas, SP: [s.n.], 2001.
- BONIFÁCIO, José. **Apontamentos para a civilização dos índios bravos do Império do Brasil**. Brasília, DF/Rio de Janeiro, RJ: Imprensa Nacional, 1823.
- BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. **Novos estudos**. n.96, jul. 2013. p.105-115.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão**. 4a. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1995.



CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Vários escritos**. 4. ed. Rev. Rio de Janeiro/São Paulo, Ouro sobre Azul/Duas Cidades, 2004.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Para gostar de ler: crônicas**. v. 5. São Paulo: Ática, 1980. p. 13-22.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. 2 volumes.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. **Novos Estudos**, n.30, jul. de 1991. p.111-129. Disponível em: <https://novosestudios.com.br/produto/edicao-30/#58dbd825dc463>. Acesso em: 24 mai. 2022.

CARVALHO, Lúcia Helena. **A ponta do romance**: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Graciliano Ramos e o Romance (numa leitura de *Caetés*). **Floema**, [S.I.], jul./dez. 2015. n. 11, Dossiê Graciliano Ramos, p. 85-108. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1853>. Acesso em: 07 mar. 2022.

CHAUVIN, Pierre. Graciliano Ramos sob o fio da palavra empenhada. **Teresa**, São Paulo, 18 jun. 2015, n. 16, p. 289-302. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115431>. Acesso em: 19 mai. 2022.

COUTINHO, Nelson. 1993. Graciliano Ramos. In: FISCHER, Luís Augusto; GASTAL, Susana; COUTINHO, Carlos Nelson. (Org.) **Graciliano Ramos: Coletânea de ensaios**. Porto Alegre: Cadernos Ponto & Vírgula, 1993. 80p.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **A Valise de Cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

EUTANÁSIA. In: AURÉLIO, Dicionário da Língua Portuguesa. Curitiba: Positivo, 2022. [aplicativo digital]

FERREIRA, Brasília Carlos. Graciliano: Literatura e Política. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Graciliano Revisitado**. Natal: Universitária, UFRN, 1995.

FISCHER, Luís Augusto; GASTAL, Susana; COUTINHO, Carlos Nelson. (Org.) **Graciliano Ramos: Coletânea de ensaios**. Porto Alegre: Cadernos Ponto & Vírgula, 1993. 80p.

FISCHER, Luís Augusto. A crônica, prima-irmã do ensaio. In: \_\_\_\_\_. **Inteligência com dor**: Nelson Rodrigues ensaísta. Porto Alegre: Arquipélago, 2009. p. 65-94.

FISCHER, Luís Augusto. Formação hoje – uma hipótese analítica, alguns pontos cegos e seu vigor. **Literatura e sociedade**, São Paulo, 06 jun. 2009, n.14, v.11, p. 164-184. Disponível em: <https://bit.ly/3tBszYj>. Acesso em: 07 mar. 2022.

FLORENT, Adriana Coelho. **Graciliano Ramos em seu tempo**: O meio literário na Era Vargas. São Paulo: Terceira Margem, 2011.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos – Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. [S.I]: Forense Universitária [online], 2000, p. 264-298.

GIL, Fernando Cerisara. **O romance da urbanização**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. Caetés: nossa gente é sem herói. In: RAMOS, Graciliano. **Caetés**: edição comemorativa de 80 anos. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2013. p. 158-172.

GOMES, Maurício dos Santos. O ressentimento como forma: sobre o narrador em Angústia, de Graciliano Ramos. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/130020>. Acesso em: 20 mai. 2022.

HEGEL, G.W.F. A épica como totalidade plena de unidade. In: \_\_\_\_\_. **Cursos de Estética** – Volume IV. São Paulo: EDUSP, 2004. p. 123-138.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Caetés. In: RAMOS, Graciliano. **Caetés**: edição comemorativa de 80 anos. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2013. p. 158-172.

L'ABBATE, Maria de Lourdes. Uma interpretação do universo feminino de Angústia. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.) **Graciliano Revisitado**. Natal: EDUFRN, 1995.

LAFETÁ, João Luiz Machado. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 58. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LAFETÁ, João Luiz Machado. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LEBENSZTAYN, Ieda. Graciliano Ramos e a revista Novidade: contra o lugar-comum. **Estudos avançados**, [S.I.], v. 23. n. 67, p. 251-268, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10396/12103>. Acesso em: 20 jan. 2022.

LINS, Álvaro. Romances, novelas e contos: visão em bloco de uma obra de ficcionista. In: \_\_\_\_\_. **Os mortos de sobrecasaca**: Obras, Autores e Problemas da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1963. p. 158-169.

LINS, Álvaro. Romance e Técnica. In: \_\_\_\_\_. **O relógio e o quadrante**: Obras, Autores e Problemas de Literatura Estrangeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1964. p. 289-316.

MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 56, out. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/Xx9bJN5JQcYBWqnjtjfBmRd/?lang=pt>. Acesso em: 20 jan. 2022.

MELLO, Daniel Pereira de. **A possibilidade de uma literatura engajada a partir de Jean-Paul Sartre**. 2017. 109 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal do Espírito Santo. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/9376>. Acesso em: 10 fev. 2022.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL - Difusão Editorial S.A., 1979.

- MICELI, Sergio. Vanguardas em retrocesso. In: \_\_\_\_ **Vanguardas em retrocesso**: Ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.17-44.
- MICELI, Sergio. Mário de Andrade – A invenção do moderno intelectual brasileiro. In: \_\_\_\_ **Vanguardas em retrocesso**: Ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.106-123.
- MURARI, Luciana. Os filhos da natureza: Figurações do indígena no romance brasileiro dos anos 1930. **Latin American Research Review**, v. 53, n. 2, 2018, p. 358–371. Disponível em: <http://doi.org/10.25222/larr.367>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- PACHECO, Ana Paula. A subjetividade do Lobisomem (São Bernardo). **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 13, p. 66-83, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/64085>. Acesso em: 21 mai. 2022.
- PAES, José Paulo. Do fidalgo ao guarda-livros. In: RAMOS, Graciliano. **Caetés**: edição comemorativa de 80 anos. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2013, p. 145-149.
- PIGLIA, Ricardo. Novas teses sobre o conto. In: **Formas Breves**. Companhia das Letras: São Paulo, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: **Formas Breves**. Companhia das Letras: São Paulo, 1999.
- RAMOS, Clara. Graciliano revisitado em seu cenário. In: DUARTE, Eduardo de Assis **Graciliano Revisitado**. Natal: EDUFRN, 1995.
- RAMOS, Elizabeth. Apresentação. In: RAMOS, Graciliano. **Caetés**: edição comemorativa de 80 anos. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2013, p. 08-10.
- RAMOS, Graciliano. **Caetés**. 30. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002a.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 75. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002b.
- RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 55. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002c.
- RAMOS, Graciliano. **Linhas Tortas**. 18. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002d.
- RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. 8. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1975.
- RAMOS, Graciliano. **O relatório do prefeito Graciliano Ramos**. Alagoas: Conselho Federal de Administração, 1930. Disponível em: [https://cfa.org.br/wp-content/uploads/2018/08/Cartilha\\_graciliano\\_web18.pdf](https://cfa.org.br/wp-content/uploads/2018/08/Cartilha_graciliano_web18.pdf). Acesso em: 20 jan. 2022.
- RELATOS de Sequidão: O Poder e a Quase Vida de Graciliano Júnior. Direção: Maurício Melo Júnior. TV Senado: TV Senado, 2011. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/tv/programas/tela-brasil/2010/11/relatos-da-sequidao-o-poder-e-a-quase-vida-de-graciliano-ramos-bloco-1-de-4>. Acesso em: 12 jan. 2022.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 2004.

SEGALIN, Linara Bessega. Conhecimento de almanaque: Usos e abusos da memória e do esquecimento. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH, São Paulo, jul. 2011. p. 1-17. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1301171165\\_ARQUIVO\\_Conhecimentod eAlmanaqueusoseabusosdamemoriaedoesquecimentotextook.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1301171165_ARQUIVO_Conhecimentod eAlmanaqueusoseabusosdamemoriaedoesquecimentotextook.pdf). Acesso em: 17 fev. 2022.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. **O pós-modernismo: José Lins do Rego e Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: FBN, Coordenadoria de Editoração, 2014. 224p.

SOUTO, Caio. **Sartre e a questão do engajamento: Entrevista com Fernando Vidal**. Youtube, 15 mai. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=zjSL\\_islXn8&t=2089s&ab\\_channel=CaioSouto-Conversa%C3%A7%C3%B5esfilos%C3%B3ficas](https://www.youtube.com/watch?v=zjSL_islXn8&t=2089s&ab_channel=CaioSouto-Conversa%C3%A7%C3%B5esfilos%C3%B3ficas). Acesso em: 17 jan. 2022

TV CULTURA. **Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos do livro “Angústia”**. Youtube, 22 set. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Acesso em: 27 jan. 2022.

VASSILIEFF, Irina. Um documento interessante de 1930. **Revista de História**, [S. l.], n. 111, p. 219-223, 1977. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/75690>. Acesso em: 23 mar. 2022.

WENGROVER, Julia Santos. **Desembaraçando Angústia: Forma literária e processo social na obra de Graciliano Ramos**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – UFRGS. Porto Alegre, p. 50, 2018.