



Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Luciana Carvalho de Aguiar Simões

**“QUATROCENTOS ANOS DE CIVILIZAÇÃO, OUTRAS RAÇAS, OUTROS  
COSTUMES”:** O SENTIDO DO REALISMO HISTÓRICO EM *CAETÉS*, DE  
GRACILIANO RAMOS

**BRASÍLIA**

**2021**



Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Luciana Carvalho de Aguiar Simões

**“QUATROCENTOS ANOS DE CIVILIZAÇÃO, OUTRAS RAÇAS, OUTROS  
COSTUMES”:** O SENTIDO DO REALISMO HISTÓRICO EM *CAETÉS*, DE  
**GRACILIANO RAMOS**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura.  
Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo

**Brasília**

**2021**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS593" Simões, Luciana Carvalho de Aguiar  
"Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes": o sentido do realismo histórico em Caetés, de Graciliano Ramos / Luciana Carvalho de Aguiar Simões; orientador Edvaldo Aparecido Bergamo . -- Brasília, 2021. 197 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2021.

1. Graciliano Ramos . 2. "Caetés". 3. romance histórico .  
4. realismo . 5. naturalismo . I. Bergamo , Edvaldo  
Aparecido , orient. II. Título.

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo (TEL/UnB)  
Presidente da Banca e Orientador

---

Prof. Dr. Bernard Herman Hess (UnB)  
Membro interno

---

Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez (USP)  
Membro externo

---

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes (UFMG)  
Membro externo

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Ana Laura dos Reis Corrêa (TEL/UnB)  
Suplente

Aos meus pequenos, Samuel e Davi, e ao meu esposo Esdras... Vida, aprendizado e amor.  
Futuro!

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela vida, pela saúde e pela proteção diária, que possibilitou a conclusão dessa importante etapa tão almejada desde os tempos da graduação.

À Universidade de Brasília, plantada por Darcy Ribeiro e por Anísio Teixeira no coração do país, no centro do poder, para formar profissionais e pesquisadores comprometidos com a transformação da realidade brasileira. Uma universidade que já nasceu forte, lutando, para se constituir, contra autoridades que não queriam a interferência de estudantes na vida política da capital federal. Uma universidade que é sinônimo de resistência, por nunca *baixar a cabeça* diante dos desmandos, das ameaças de censura e da tentativa de pará-la. Obrigada, UnB, juntamente com todos os funcionários, professores do TEL e do IL, colegas pesquisadores, por ter mudado a minha história, por ter me proporcionado uma consciência política e estética que carrego comigo por todos os lugares: você me constitui.

Ao meu orientador, Edvaldo Bergamo, exímio professor, intelectual brilhante, de comprometimento ímpar, por compartilhar comigo, de forma generosa e assertiva, todo o conhecimento que possibilitou a construção desta tese. Obrigada pela aceitação do meu projeto e por ter iluminado os caminhos que levaram a leitura crítica de *Caetés* ao universo do realismo histórico.

Ao professor Hermenegildo Bastos (*in memoriam*), por ter me mostrado a força política da literatura que se constitui de beleza, daquilo que afeta o homem fazendo com que ele jamais se esqueça de sua humanidade. Obrigada por ter me ensinado a ler Graciliano Ramos e por ter feito as primeiras indicações bibliográficas para a construção do meu projeto de tese, com textos críticos que consideravam *Caetés* uma obra de singular relevância no projeto ficcional de Graciliano e no sistema literário brasileiro.

À professora Ana Laura, que tem a literatura nos olhos, que refletem a sede de luta por um mundo mais humano. Obrigada, professora, pelas aulas e por todo o conhecimento compartilhado sobre a arte, sobre a filosofia e sobre a vida. Agradeço também às professoras Maria Isabel Edom e Deane Fonseca por terem me orientado, respectivamente, na especialização e no mestrado. Agradeço ao professor e poeta Alexandre Pilati por todo o conhecimento compartilhado durante as aulas: uma

referência nos estudos da lírica, da canção e do ensino de literatura. Ao professor Bernard, pelas aulas, pelas conversas e por ter instigado tantas reflexões fundamentais acerca da obra de Graciliano Ramos e do pensamento lukacsiano.

A todo o grupo *Literatura e Modernidade Periférica*, com que pude conviver e aprender muito durante esse longo processo de pós-graduação. Em especial, destaco os amigos e as amigas: João Paulo Ferreira, Daniela Rosa, Fabiano Vale e Maíra Basso Motta — companheirismo, riso e reflexão resumem.

À banca de qualificação da tese, composta pelo professor Bernard Hess e pela professora Ana Laura, por terem lido o meu trabalho e apontado os caminhos mais coerentes para o desenvolvimento e a finalização da pesquisa.

Ao meu esposo, Esdras, pelo companheirismo, pela compreensão e pelo apoio. Sem você não teria sido possível essa caminhada em tempos tão difíceis. Aos meus filhos, Samuel e Davi, as cores a minha existência. Obrigada por tanto amor, por tanta vida!

Agradeço à minha família, em especial aos meus pais, Lucia e Bernardo, que são parte do mundo de Graciliano, do Nordeste brasileiro, em sua escassez, na busca por uma vida mais justa e mais digna. Foram eles que me apresentaram esse mundo, ainda na infância, despertando em mim a necessidade de compreensão. Obrigada por terem me incentivado e me apoiado, sempre, nos estudos. Não posso deixar de agradecer à minha vó Francisca (*in memoriam*) e à minha tia Antônia, mulheres fortes que me criaram e que liam para mim desde que me entendo por gente. Agradeço aos meus irmãos, Narla e Luciano, pela possibilidade de diálogo, pela amizade e pelo apoio.

Ao colégio Sigma, representado, nessa ocasião, pelos meus gestores Fernando Ventura, Eli Guimarães e Carolina Darolt. Obrigada pelo incentivo e pela compreensão das vezes que tive de me dividir entre o trabalho e a pesquisa. Aos meus colegas de trabalho com quem sempre dialogo sobre a poesia e sobre a vida: Ângela, Jota, Maria Helena, Daniela e Guilherme. Agradeço aos meus alunos pela oportunidade de interlocução pautada pelo ensino vivo da literatura, que visa, por meio da estética, à compreensão e à transformação da realidade.

## MURILOGRAMA A GRACILIANO RAMOS

Murilo Mendes

1

Brabo. Olhofaca. Difícil.  
Cacto já se humanizando,

Deriva de um solo sáfaro  
Que não junta, antes retira,

Desacontece, desquer.

2

Funda o estilo à sua imagem:

Na tábua seca do livro

Nenhuma voluta inútil.  
Rejeita qualquer lirismo.

Tachando a flor de feroz.

3

Tem desejos amarelos.  
Quer amar, o sol ulula,

Leva o homem do deserto  
(Graciliano-Fabiano)

Ao limite irrespirável.

4

Em dimensão de grandeza  
Onde o conforto é vacante,

Seu passo trágico escreve  
A épica real do BR

Que desintegrado explode.

Roma 1963

## RESUMO

Ancorada no pressuposto de que a literatura, como arte, é a transfiguração da vida em objeto estético, tendo, por isso, uma autonomia relativa que se constrói tanto de leis próprias quanto de um profundo comprometimento com a história da humanidade, por se constituir dela num processo de *mímesis*, esta tese impõe-se como uma leitura crítica da primeira obra publicada por Graciliano Ramos em 1933: *Caetés*. Alimentando-se das dissonâncias críticas que permeiam os séculos XX e XXI, as quais problematizam a obra ora como naturalista, ora como parte integrante da obra realista do escritor, este estudo apresenta como hipótese central a compreensão desse romance brasileiro a partir de seu realismo histórico, conectando-se, de maneira singular, à brasileira, à forma do romance histórico descoberta e analisada por Lukács (2011). Tal concepção fragiliza o *selo* naturalista, imputado ao romance, por apreender a história brasileira, em suas conexões com a história universal, em movimento — da colonização à modernidade inconclusa dos anos 30. Para isso, Graciliano promove um encontro entre passado e presente na figuração de um indivíduo que é atravessado pelas contradições do capitalismo: um caeté metafórico que deseja ascender ao *status* de burguês, estando preso aos limbos da colonização; ele que é, antes de tudo, um fracassado. Nesse romance, além de problematizar a história brasileira, Graciliano também o fez com a representação dessa mesma história no romance que o antecedeu, envolvendo realismo e impossibilidade.

**Palavras-chave:** Graciliano Ramos. *Caetés*. Romance de 30. Romance histórico. Realismo. Naturalismo.

## ABSTRACT

It is based on the assumption that literature, like art, is the transfiguration of life in an aesthetic object and, hence, it holds a relative autonomy that builds itself in its own laws and also in a deep commitment with the history of humanity, being built by it in a mimesis process, that this thesis presents itself as a critical reading of the first work published by Graciliano Ramos in 1933: *Caetés*. Feeding on dissonant critics that permeate the XX and XXI centuries, which problematize the work as sometimes naturalist, other times as part of the author's realist work, this study presents as its main hypothesis the understanding of this Brazilian novel from its historic realism, connecting itself in a singular and Brazilian way to the historic novel form discovered and analyzed by Lukács (2011). Such conception weakens the naturalist *sea* attributed to the novel by comprehending Brazilian history in its connections to the universal history in movement – from the colonization to the inconclusive modernity of the 1930s. To achieve that, Graciliano promotes an encounter between the past and the present in the figuration of a person that is crossed by the contradictions of capitalism: a metaphorical indigenous *caete* that wishes to ascend to the bourgeois status while captive in the colonization limb. He who is, before anything, a failure. In this novel, besides problematizing Brazilian history, Graciliano also did it with the representation of this same history in the novel that preceded him, encompassing realism and impossibility.

**Keywords:** Graciliano Ramos. *Caetés*. The novel of the 1930s. Historic novel. Realism. Naturalism.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo 1 .....</b>	<b>27</b>
<b>Romance: realismo e naturalismo no Brasil de Graciliano Ramos .....</b>	<b>27</b>
1.1 <i>Das relações entre literatura e realidade: pressupostos teóricos.....</i>	28
1.2 <i>Das peculiaridades do reflexo realista ao captar a realidade em contraposição ao método naturalista.....</i>	32
1.3 <i>Do Realismo e do Naturalismo como métodos de figuração literária inerentes ao sistema literário brasileiro.....</i>	47
<b>Capítulo 2 .....</b>	<b>63</b>
<b>O romance na gaveta (recepção crítica de Caetés).....</b>	<b>63</b>
2.1 <i>No calor da hora.....</i>	64
2.2 <i>No correr do século.....</i>	80
2.3 <i>Sob o olhar da crítica contemporânea.....</i>	95
<b>Capítulo 3 .....</b>	<b>105</b>
<b>“Excesso de Norte”: Caetés, um típico romance de 30? .....</b>	<b>105</b>
3.1 <i>Sertão e província .....</i>	106
3.2 <i>Um narrador macambúzio .....</i>	121
3.3 <i>A derrota do literato, a vitória do negociante? .....</i>	134
<b>Capítulo 4 .....</b>	<b>144</b>
<b>Caetés: um romance histórico de 30 ante o revés da história? .....</b>	<b>144</b>
4.1 <i>O romance histórico no Brasil.....</i>	145
4.2 <i>A representação do índio na narrativa brasileira.....</i>	154
4.3 <i>“Abandonei definitivamente os caetés”: romance histórico fracassado, romance histórico realizado .....</i>	165
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>184</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>192</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*[...]. Por último, eu li “Caetés”, que é o primeiro [...]. E “Caetés” me pareceu bom, mas inferior aos outros. Continuei a ler.... Continuei a ler [...]. Acabei gostando de “Caetés” tanto quanto dos outros e devo isso a uma estudante. Eu orientei a tese de doutorado de uma estudante venezuelana [...]. Ela fez uma bela tese sobre Graciliano Ramos. Finalmente, aprendi a ler direito “Caetés”.<sup>1</sup>*

Antonio Candido

Esta tese pretende examinar, no romance *Caetés*, de Graciliano Ramos, as possíveis conexões estéticas e ideológicas entre a forma literária do romance histórico e o movimento literário do romance de 30 no Brasil. Partindo do pressuposto de que o autor deixa ver, no subterrâneo do seu conjunto de obras ficcionais, uma fecunda discussão acerca da representação literária, essa análise visa à *extração* de uma poética, própria do escritor, prenunciada em sua obra de estreia. Como captar o movimento da história elevando sua produção ao patamar realista em uma época em que o romance proletário surgia, no Brasil, com total força, atingindo, principalmente, o caráter panfletário? Parece-nos que Graciliano optou por um caminho diferente do da maioria dos seus contemporâneos já em sua primeira publicação. É perceptível que, para o autor, a preocupação com a eficácia estética era tão primordial, que isso passou a ser latente em sua obra tanto no caráter do conteúdo quanto no da forma. Esse é um dos fios condutores que interliga *Caetés* aos três romances posteriores do artista alagoano.

Assim, afirma-se que um dos pontos que iluminou o desenvolvimento desta pesquisa foi a percepção de uma polêmica que alimenta a crítica literária nacional acerca dessa obra. Existem duas vertentes que se aproximam e se distanciam quando emitem seus pareceres sobre o livro em questão. O primeiro romance de Graciliano Ramos deve ser compreendido como uma produção naturalista, nos moldes da literatura passadista, que se baseava, fundamentalmente, na descrição da realidade, a reproduzir a reificação presente na superfície do cotidiano? Ou estaríamos diante de um romance cuja feitura busca apreender o movimento da história, tendo sua

---

<sup>1</sup> Transcrição parcial do depoimento de Antonio Candido proferido no Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos do livro “Angústia”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Acesso em: 8 jul. 2021.

centralidade na ação de um personagem protagonista que, na tentativa frustrada de escrever um romance histórico, age para vencer a realidade que a sufoca diante da possibilidade de estagnação social regida, magistralmente, pelo capitalismo? Em que medida o paradigma eciano, advindo do naturalismo português, com suas cenas coletivas, seu ambiente provinciano da pequena burguesia, bem como o romance histórico fracassado influenciam a obra em questão?

Os críticos Carlos Nelson Coutinho e Luís Bueno posicionaram-se, respectivamente, acerca da obra em questão e do método de composição utilizado pelo autor. Defendendo posicionamentos distintos, em épocas diversas, afirmaram:

Embora contenha elementos que anunciam o vigoroso realismo da década de 30, *Caetés* é — em sua estrutura, em seu conteúdo, e nas técnicas literárias que manipula — um romance naturalista (COUTINHO, 1967, p. 146).

[...]. De toda forma, deixa claro que é insuficiente a leitura rebaixadora que prefere alinhar o romance de estreia do mestre alagoano com o naturalismo decadente a entendê-lo como parte integrante da obra que ele viria a construir nos anos seguintes: que se trata de uma grande estreia (BUENO, 2006a, p. 265).

Assim, essa estreia possibilita hoje uma produtiva discussão acerca de uma das principais teorias de análise do romance, desenvolvida pelo crítico marxista György Lukács, sobre o que toca o narrar e o descrever, ou seja, sobre o que se refere ao realismo e ao naturalismo. Por que *Caetés*, apesar de não se enquadrar, absolutamente, nos moldes da literatura naturalista, foi rotulado dessa forma, ocupando, por anos a fio, um espaço desprivilegiado dentro do conjunto de produções desse importante escritor? Seria, de fato, uma obra menor ou, em vez disso, um romance realista que, ao lado das três reconhecidas obras<sup>2</sup>, capta a história em movimento, rompendo as barreiras de seu tempo de publicação sob a égide da eficácia estética? Faz sentido ler, atualmente, o romance que Luís Bueno, um dos principais críticos do romance de 30, chamou de “uma grande estreia”? Uma obra naturalista perde força com o passar do tempo, enquanto a realista, por cristalizar em sua constituição, em suas *entranhas*, as contradições da vida burguesa, ganha atemporalidade.

---

<sup>2</sup> *São Bernardo* (1934); *Angústia* (1936); *Vidas Secas* (1938).

Ambos, tanto o realismo quanto o naturalismo, surgiram, na história da literatura, como métodos de composição<sup>3</sup> que tinham como objetivo principal refletir a realidade. Além dessa semelhança, há uma outra que deve ser, preliminarmente, considerada: os dois criticavam tanto a dominação burguesa quanto a exploração da classe trabalhadora. No entanto, o segundo busca esse reflexo da vida por meio da “fotografia”, da cópia estática da realidade, captando apenas o que está na superfície (a aparência), ou seja, apreendendo somente o mundo reificado que esconde a perversidade do sistema social vigente. Em contrapartida, no realismo, o autor recolhe a *matéria-prima* do mundo objetivo e trabalha com ela, segundo as leis próprias da arte, enlaçando o desejo de transcender o existente e a exploração do real, conseguindo, assim, que a arte da palavra atinja sua mais alta eficácia estética, a íntima poesia da vida. Enquanto o naturalismo, por meio do método descritivo, é inumano e transforma as personagens em natureza morta, elevando-as ao nível das coisas inanimadas, o realismo, por meio da narração, tendo como premissa a relação entre os homens, baseia-se numa concepção universal e total da vida. A obra de arte realista é sempre desfetichizadora, porque capta o movimento da história, o qual se materializa, no texto, por meio do cruzamento de tempos em profundos diálogos: o passado permanece latente no presente e se apresenta como chave de soluções futuras, pois *encarna* o que chamamos de compreensão da vida, que se dá por meio de uma experiência estética, propiciada pelo objeto literário que representa, em si, a organização do caos, uma espécie de redução estrutural do que é o mundo.

Na busca de compreender o método de construção dessa obra, faz-se necessária, de forma preliminar, a recapitulação da força do seu autor no sistema literário brasileiro. É notório que, na surpreendente gama de escritores que surgiu nos anos de 1930, segundo Nelson Werneck Sodré, há um que se destaca.

Ao falar de Graciliano Ramos, Sodré pondera:

Seus romances são reconstituições literárias da paisagem humana nordestina, mas com um conteúdo universal. Sem concessões ao pitoresco. Sem concessões — que o conteúdo de denúncia justificaria — ao que é apenas adjetivo. A força está no tema e, sobretudo, na maneira de tratá-lo, na fidelidade ao real sem perda do nível literário, da qualidade artística. O

---

<sup>3</sup> É importante ressaltar que a abordagem dos termos *naturalismo* e *realismo* não está em consonância com as escolas literárias do século XIX, mas com os métodos de composição artística abordados pelo crítico marxista Lukács.

romance sabe extrair o essencial da cena que descreve, sem exageros, sem notas dissonantes nem para realçar.

Ocorre que enquanto os outros são bons contadores de histórias, que viveram, que presenciaram, que leram, — não muito mais que isso —, Graciliano Ramos é principalmente um escritor, um mestre no ofício, cuja prática, para ele, é sempre penosa e difícil. Os demais fenecerão com o passar do tempo. Ele permanecerá. Sua obra é o maior testemunho sobre o povo brasileiro e sua época. Por isso, sua obra é a única que, qualitativamente, é superior ao movimento a que pertenceu, ao momento de grandeza que conheceram, então, as letras brasileiras. É uma obra regional que assume universalidade. É uma obra de seu tempo para todos os tempos (SODRÉ, 1999, p. 80-81).

O escritor alagoano estreou em 1933 no sistema literário nacional com a publicação de *Caetés* e, posteriormente, publicou, *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas*, respectivamente, em uma fase denominada de *ficção* por Antonio Candido, que, ao prefaciá-la, em 1992, um dos seus mais importantes trabalhos críticos acerca do autor, *Ficção e Confissão*, afirmou:

Quando Graciliano publicou *Infância* (1945) eu era crítico titular, como se dizia, do *Diário de São Paulo*. Naquela altura, ele já me parecia destacar-se de maneira singular entre os chamados “romancistas do Nordeste”, que nos anos de 1930 tinham conquistado a opinião literária do país (CANDIDO, 2006a, p. 9).

De acordo com Otto Maria Carpeaux:

A maestria singular do romancista Graciliano Ramos reside no seu estilo. Para salvar essa frase de apreciação “lugar-comum” é apenas preciso definir o que é estilo: escolha de palavras, escolha de construções, escolha de ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos para conseguir uma composição perfeita, perfeitamente pessoal: pessoal, no caso, “à maneira de Graciliano Ramos”. Estilo é escolha entre os que devem perecer e os que devem sobreviver. Vamos ver o que Graciliano escolhe [...] (CARPEAUX, 2010, p. 57).

Nesse preâmbulo crítico, que discorre acerca do escritor, alguns pontos merecem destaque por serem visivelmente reiterados: a singularidade demarcada pela qualidade técnica que o diferencia dos demais contemporâneos e a atemporalidade de sua obra. Esses traços encontram lugar na teoria lukacsiana quando dissertam sobre o reflexo artístico de uma obra literária realista. O primeiro ponto se explica pelo fato de que Graciliano não fez da sua literatura um mero *panfleto*.

Apesar de produzir em uma época na qual o romance proletário e as grandes discussões sociais estavam em voga, ele não buscou representar a realidade por meio de cópias *ipsis litteris*, pois sabia que esse tipo de representação *peca* em eficácia estética por não captar a vida em sua totalidade<sup>4</sup>. Ao contrário disso, a feitura de sua obra demonstra que o artista dominava o que nos lembra Kiralyfalvi a respeito do reflexo realista lukacsiano, uma vez que, “no sistema de Lukács, o termo reflexo remete, constantemente, à objetividade da arte, mas não possui um significado passivo mecânico, com implicações de cópia, fotografia ou qualquer tipo de técnica realista” (KIRALYFALVI *apud* CARLI, 2012, p. 15)<sup>5</sup>.

Transferir a realidade para as páginas de suas produções romanescas, tal como se encontra no mundo administrado, seria reiterar a reificação, comprometendo uma das funções primordiais da grande arte: a função desfetichizadora, que garante uma experiência estética capaz de causar no receptor a sensação de ter tido contato com algo que representa a autoconsciência da humanidade, já que desvela o cotidiano reificado. No entanto, se a representação da realidade, que visa à eficácia estética, não deve se prender às amarras da cópia, ou seja, da descrição naturalista, como fazê-la? Como já foi dito, é preciso considerar que a obra realista se caracteriza, primordialmente, por apreender o movimento da história: é um mundo próprio que, ao falar do mundo das relações humanas, não deixa de a esse retornar. É nessa apreensão do movimento da história que está centralizada a ação. É nas personagens que reside a atualidade da obra realista.

Sabemos que Graciliano é um escritor realista e que, como tal, preocupou-se, constantemente, com a forma de representar o real o qual o cercou. Para ele, era fundamental que esse mesmo real adquirisse, na forma estética, atualidade. Em sua obra de ficção, o representar, como já foi afirmado, aparece tanto nos alinhaves quanto na superfície, ou seja, configura-se tanto na forma quanto no conteúdo, no tema. Não é à toa que seus primeiros três livros trazem narradores escritores e não é gratuito, também, que, em seu último romance de ficção, *Vidas Secas*, a

---

<sup>4</sup> A palavra *totalidade* foi empregada no sentido de unidade de elementos contraditórios que pode ser captada pela obra de arte realista no momento em que figura, de modo concentrado, o mundo dos homens num contexto específico. Dessa forma, sob o ponto de vista da dialética, é possível afirmar que a obra também é uma totalidade, por ser um mundo fechado, que dá a ver a primeira totalidade citada, que se constitui de essência e aparência.

<sup>5</sup> Na ocasião, “realista” significa naturalista.

representação do outro de classe atinja altos níveis estéticos quando o leitor se depara com a mistura dos discursos entre o narrador, intelectual, e seu outro de classe, Fabiano, por meio da técnica do discurso indireto livre. Vale lembrar que essa mistura não é homogênea, mas uma negociação entre as vozes que culmina na construção técnica de um narrador procurador. É a partir desse dado observado, isto é, dessa grande preocupação com o ato de representar que cerca a obra ficcional de Graciliano e com base na teoria do realismo, que se pretende extrair da obra do escritor uma poética já iniciada em *Caetés*. Para o artista alagoano, o que era representar, sobretudo, na periferia do capitalismo? A construção de um romance histórico era possível? Sob que premissas estéticas e históricas?

Segundo Luís Bueno, entre a finalização e a publicação do livro em questão, houve um intervalo de cinco anos. Há duas possibilidades que podem explicar o ocorrido. Alguns dizem que o dono da editora, Frederico Schmidt, retardou a estreia do escritor por ter uma visão ideológica diferente da dele. Outros afirmam que os originais se perderam e que, ao serem encontrados, foram, imediatamente, publicados.

Assim, entre 1928 e 1933, o sistema literário brasileiro passa a receber romances de cunho proletário. Publicam, nessa época, com a temática que rege o romance de 30, Jorge Amado, José Américo de Almeida, Pagu, entre outros. Tais romances chegam para colocar o pobre como protagonista da narrativa e para desbancar, de uma vez por todas, parte do romance do século XIX que havia sido escrito sob o viés da literatura naturalista. Sendo publicado posteriormente, *Caetés* passou a ser visto como uma obra menor de característica, fundamentalmente, descritiva/naturalista, aparecendo para o público como um livro passadista, com certa irrelevância para o momento de alta efervescência ideológica experimentada na época pelos intelectuais. Isso ocorre porque, de fato, a discussão que capta o movimento histórico nessa obra não está dada na superfície. Ela é sugerida em suas profundezas. O fato de Graciliano não utilizar, em sua escrita, a linguagem pitoresca, a *gramatiquinha brasileira*, como herança das conquistas de 22, mas optar pela norma culta, também reforçou o equivocado rótulo imposto ao livro. A luta de classes, que era a temática preferida dos escritores da época, não aparece para o leitor de forma imediata.

Adentrando o romance pela superfície, em sua primeira camada de leitura, temos a história do introspectivo João Valério narrada, retrospectivamente, em primeira pessoa, pelo guarda-livros do armazém *Teixeira & Irmão*, na pequena cidade alagoana Palmeira dos Índios. A história desenrola-se por meio de dois planos narrativos: a frenética paixão por Luísa, esposa de seu patrão, e a tentativa de escrever um romance histórico sobre os índios caetés. Em meio a isso, é mostrada ao leitor, com frequência, a efervescente vida social da classe média da cidade por meio de jantares e encontros que objetivavam a conversa e o lazer. Eis que o tímido protagonista é acometido por uma súbita coragem e beija Luísa, o que desemboca em uma relação extraconjugal que chega ao conhecimento de terceiros e, posteriormente, do marido, por meio de uma carta anônima. Adrião, ao sentir-se traído, enxerga como única saída o suicídio, o que traz a Valério, inicialmente, certo remorso, mas traz, também, o posto de sócio da firma deixada pelo morto. A possível ascensão social garante ao personagem central uma grande satisfação, mas traz, também, o desinteresse por Luísa e pela literatura.

Em muitos momentos, é perceptível, na obra, que maior do que o interesse que Valério tinha por Luísa e pela literatura era a sua necessidade de escalar o sistema social vigente que o apagava, que o tornava insignificante. Isso não quer dizer que o amor pela esposa do seu patrão e o desejo de ser reconhecido como um renomado escritor nunca tivessem existido de fato. Porém, no primeiro caso, é visto que Adrião era, para ele, alguém que o incomodava por representar esse ser de uma classe privilegiada, que precisava ser vencido e ser, de alguma forma, inferiorizado, já que, socialmente, a disparidade entre os dois era grande. O protagonista encontra na conquista de Luísa esse rebaixamento de Adrião:

Afinal, eu não tinha culpa. Tão linda, tão branca e forte com as mãos de longos dedos bons para beijos, os olhos grandes e azuis. De Adrião Teixeira, um velhote calvo, amarelo, reumático, encharcado de tisanas. Outra injustiça da sorte. Para que servia homem tão combalido, a perna trôpega. Cifras e combinações de xadrez na cabeça? Eu sim, estava a calhar para marido dela, que sou desempenado, gozo saúde e arranjo literatura. Nova e bonita, casada com aquilo, que desgraça! (RAMOS, 2006, p. 15).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Nas próximas citações do romance, nas considerações iniciais e nos dois primeiros capítulos, aparecerá apenas o número da página, pois referem-se à mesma edição.

No segundo caso, é visto que o narrador, na tentativa de escrever seu romance, em nenhum momento pretende comunicar algo. Sua grande preocupação é sair do anonimato social por meio do posto de escritor reconhecido.

Assim, elevado à condição de patrão, seus desejos anteriores deixam de ter importância:

— 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 quê mentir? (p. 243).

Decorreram mais três meses. Passei a sócio da casa, que Vitorino não pode dirigi-la só; Luísa é hoje comanditária; a razão social não foi alterada. Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não deve meter-se em coisa de arte (p. 245).

Ao analisar o enredo, ou seja, o acontecimento principal, é preciso *mergulhar* na obra para entender o que circunda esse acontecer. É fato que, na superfície da leitura do romance, há três temáticas que chamam a atenção do leitor: a presença da coletividade, juntamente com seus hábitos; o amor que Valério sente por Luísa; e a tentativa do protagonista de escrever um romance histórico sobre os índios caetés. Isso é perceptível. Boa parte da crítica se interessou mais em fazer uma análise do livro se apoiando na representação dessa coletividade, caracterizando-o, principalmente, como uma obra naturalista, não levando em consideração que a principal chave de leitura crítica da estreia de Graciliano Ramos está na discussão sobre representação literária e sobre a história nacional. Baseada nisso, esta proposição crítica encontra na obra a presença do autor, por meio do seu discurso literário, na busca por um modelo que se assemelha muito mais ao realismo lukacsiano do que ao naturalismo. *Caetés* é o princípio de uma poética graciliânica.

Ao analisar o livro em questão, Antonio Candido discorre acerca das características naturalistas presentes na obra, tais como a forte presença de diálogos e da coletividade descrita em sua vivência cotidiana. Ao distinguir naturalismo e realismo em seu célebre ensaio *Narrar ou descrever*, Lukács afirma que não há texto puro, ou seja, é possível haver características descritivas em uma obra que não seja naturalista. Parece que é o que ocorre em *Caetés*, no qual a descrição da coletividade

não é gratuita. Ela existe para elevar os traços do personagem protagonista que almeja ascender socialmente.

No ensaio *No aparecimento de Caetés*, presente na obra *Ficção e Confissão*, de Candido, há considerações importantes acerca de uma possível ligação entre Graciliano Ramos e o autor português Eça de Queirós.

Veja-se:

[...] “Eça deixou nele marcas profundas”, de muitas qualidades e alguns defeitos, mas sem interferir na “expressão pessoal do narrador”, pois sua escrita “não é resto de banquete de Eça de Queirós: é cozinha especial, é comida de primeira mesa” (CAVALCANTI *apud* CANDIDO, 2006a, p. 136-137).

[...] Mais longe, diz que a primeira leitura, feita em 1930, lhe dera a impressão de que o livro era uma caricatura, mas, específica, “caricatura de massa”; enquanto a leitura de 1933 lhe mostrou que a impressão fora precipitada, pois não há deformação caricatural, e sim, “alguma coisa de grande, de real, de densamente humano”. E a nota termina com senso de simetria, ao retomar a afirmação do início:

O que nos impressiona no romance de Graciliano Ramos é a sua força de humanidade (CANDIDO, 2006a, p. 136-137).

*Caetés* passa a ser lido como uma obra naturalista, porque o enredo, de fato, traz muitos acontecimentos da coletividade, como festas, jantares e jogos. O protagonista, embora preocupado com a escrita de seu romance e com o amor que sente por Luísa, debruça-se nesses eventos, o que não tira do romance uma preocupação com o indivíduo, que é uma primazia para Graciliano. Uma leitura mais atenta do romance, que tem seu narrador em primeira pessoa, é capaz de reiterar essa afirmativa. A profundidade e a exploração da introspecção estão em primeiro plano na feitura da obra, o que se pode afirmar quando observamos a constituição do narrador. Por isso, a tese de que o livro tem como foco principal o grupo não se justifica.

Um romance naturalista não optaria por um narrador em primeira pessoa, pois este favorece o *mergulho* psicológico e limita o olhar para o grupo, de modo que é mais adequado a esse tipo de narrativa, que visava à cópia da realidade, um narrador em terceira pessoa. Graciliano, ao optar pela primeira pessoa, comprova que está muito mais interessado em compreender como o coletivo reage no indivíduo do que

em entender a matéria da coletividade. O narrador em primeira pessoa é um desvio à estética passadista.

Assim, João Valério é um personagem que junta o que há de mais individual ao mais abrangente social da vida humana. Nele se misturam, de forma proporcional, indivíduo e corpo social, fazendo com que fique difícil separar o que é individualmente psicológico do que é influenciado pela posição que ocupa na sociedade de Palmeira dos Índios.

Valério tem um passado que é pouco revelado ao leitor. O que sabemos é que ficou órfão, beneficiou-se de uma herança, mas foi roubado. Sem posse de bens materiais nem de um diploma de bacharel, vê-se inferiorizado. Nada faz de concreto para que sua situação mude, a não ser quando tem a ideia de escrever um livro para ganhar fama. Com a literatura, o personagem-escriptor reflete não sobre a necessidade de difundir algo artisticamente relevante, mas de ser, apenas, reconhecido intelectualmente, como já foi afirmado.

Unido a essa tentativa de escrita de um romance histórico para ascender no aspecto social, aparece para o leitor o sentimento que Valério demonstra ter por Luísa. O segundo fator é mais um traço que também distancia o romance da classificação puramente naturalista, pois o sentimento é genuína expressão da individualidade. Valério, na ausência do patrão, beija Luísa e depois foge. Ao acontecer isso na obra, Luísa desaparece dos pensamentos do protagonista, e os acontecimentos sociais *roubam* as ações e os devaneios do personagem. Valério parece bem mais preocupado com as implicações sociais causadas pelo seu caso com Luísa do que com o sentimento entre ambos. O coletivo está na obra para compor o personagem principal, que não pode ser visto como um pretexto, criado por Graciliano, para mostrar a sociedade da época, o coletivo e seus costumes, como faziam os romances naturalistas. Em *Caetés*, o coletivo não é protagonista, como em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, por exemplo.

Após desmistificar a obra como naturalista, será discutida a representação literária, isto é, o reflexo artístico, que aparece na obra tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, como já foi adiantado nos parágrafos anteriores. Graciliano tem, na verdade, em todo o seu conjunto de obra ficcional, uma obsessão pela atividade da escrita. Nos seus primeiros quatro livros, essa atividade é problematizada, seja com a presença de um escritor-personagem refletindo sobre a sua condição, seja com a

mistura dos discursos demonstrando a impossibilidade de representar o outro de classe, como é o caso de *Vidas Secas*. É como se, ao escrever, ele estivesse tentando entender esse ato. O escritor estabelece uma espécie de poética que já pode ser identificada nesse livro de estreia.

Há, nos *palcos* de *Caetés*, a representação do embate entre o escritor consciente, no caso Graciliano, e o escritor-personagem João Valério, que é, em seu ofício, superficial, medíocre e incompetente. Ambos se tocam e se distanciam numa relação dialética. Aproximam-se por estarem diante da problemática que envolve o ato de representar o país sob o ponto de vista do romance histórico e se afastam quando optam por técnicas distintas na hora de concretizar essa representação. Um opta pela história como matéria-prima de constituição da obra, o outro a descarta. O narrador-personagem tenta escrever sobre os índios caetés sem saber nada sobre eles. Fica muito claro na obra que ele tenta se apoiar na descrição para escrever seu romance. A mesma descrição problematizada por Lukács na teoria que discute o reflexo artístico como eficácia estética, uma descrição que é sinônimo de natureza morta, sem contradição. Graciliano Ramos escreve *Caetés* e cria um personagem escritor para evidenciar o revés de uma obra realista. Para isso, ele usa a ironia:

E descrevi um cemitério indígena, que havia imaginado no escritório, enquanto Vitorino folheava o caixa.  
Desviando-me de pormenores comprometedores, construí uma cerca de troncos, enterrei aqui e ali camucins com esqueletos, espetei em estacas um número razoável de caveiras e, prudentemente, dei a descrição por terminada. Julgo que não me afastei muito da verdade (p. 48).

A palavra *descrever* aparece várias vezes quando o narrador se refere à tentativa de escrita do romance. Se João Valério é para Graciliano uma paródia de escritor, o método usado por ele também deve ser visto como uma crítica latente no livro. Essa constatação também é um fator importante para desqualificar a obra como naturalista descritiva, pois, nesse sentido, Graciliano não produz uma obra descritiva, mas critica o método da descrição ao colocá-la como técnica principal do escritor-personagem medíocre que não consegue seguir com a feitura de sua produção literária histórica.

Ao ler *Caetés*, observa-se um livro dentro de outro livro. Tem-se um escritor criando um outro escritor. Há, nesse produtivo encontro, uma teoria da representação

literária pelo seu revés: grande técnica graciliânica. Há de se observar que o livro do escritor alagoano deu certo, mas o de João Valério não: o segundo é um romance histórico frustrado que se insere, de forma proposital, em uma obra que tem a história como conteúdo vivo e latente. Os livros são antitéticos? Onde se aproximam? Onde se afastam? É na fusão dos dois que encontramos uma profunda discussão sobre a representação literária. Um precisa do outro como seu oposto arruinado para se destacar. Valério não conseguiu estetizar os caetés? Porém, Graciliano o faz, ao falar tanto de um Brasil do século XX que carrega consigo as mazelas históricas do seu processo de colonização, quanto de um sistema literário nacional que por anos buscou estetizar o problema, muitas vezes sem sucesso e sem verossimilhança.

Fica claro que o livro fracassado, escrito por Valério, é um retrato às avessas daquilo que Graciliano Ramos acreditava ser a representação literária. *Caetés*, por um viés diferente, pela ironia, pela negação e pela paródia, encontra lugar no universo da discussão sobre a literatura dentro da obra de Graciliano Ramos. É assim que se dá a estreia de seu *sistema literário*, descoberto por Antonio Candido, que está sempre problematizando o exercício da escrita e o representar nas páginas da arte da palavra.

Essa discussão acerca da representação está em Graciliano tanto pela consciência do que foi a representação do índio no passado, quanto pelo momento histórico e literário de sua produção, pois os anos 30 traziam grande preocupação ideológica. Muitos escritores da época optaram por uma representação direta, panfletária da realidade, sem levar em conta as contradições e as impossibilidades do que era representar em um país como o Brasil, dada a sua história de problemáticas profundas que envolvem a construção da nação. Graciliano escolheu o lado menos óbvio, o da problematização que apreende a história em suas entrelinhas. Ele representa a condição do escritor em meio a um tempo de profundas descobertas, que foram *regadas* por uma consciência catastrófica, pessimista, da realidade, que é local, mas não só. Ele representa a condição problemática de João Valério, de Paulo Honório, de Luís da Silva e da voz do intelectual que se debate com Fabiano. Representa a condição desses como escritores e como pessoas humanas que lutam para *respirar* em meio ao sistema social que os sufoca. Essa é a condição das vozes das personagens criadas por Graciliano e é também a do próprio escritor.

No final, Valério descobre-se como um selvagem feito os índios sobre os quais tentava escrever. Tem-se, assim como já foi afirmado, a representação de dois livros,

um romance histórico impossível e um romance histórico viável, escritos por dois autores respectivamente — João Valério e Graciliano Ramos —, e de dois tipos de caetés, um que teve sua representação fracassada, pela ausência de técnica do artista criador, que tentara, sem sucesso, dominar a estetização do reflexo da realidade que se transfiguraria em arte na forma do romance histórico e o que fora representado, fora materializado, apesar das *vestimentas* do capital:

Que semelhanças não haverá entre mim e eles! Por que procurei os brutos de 1556 para personagens da novela que nunca pude acabar? [...] Diferenças também, é claro. Outras raças, outros costumes, quatrocentos anos. Mas no íntimo, um caeté. Um caeté descrente (p. 252-253).

Nessa reflexão de João Valério, há indícios da voz de Graciliano caracterizando para o leitor o seu personagem principal. O livro escrito por ele, o qual lemos, também se chama *Caetés*. É principalmente a João Valério que ele se refere no *final das contas*. Os caetés de João Valério, do escritor fajuto, no passar de páginas, só perdem força, enquanto o de Graciliano, em sua busca por um *lugar ao sol*, ganha mais notoriedade ao *devorar* Adrião para se apossar de seus bens, como num ritual de antropofagia. Porém, é preciso se atentar para o fato de que, por se tratar de um caeté, ele não é um pleno vencedor na estrutura social que insiste em excluí-lo. Para Luís Bueno, são verdadeiros Caetés todos os personagens protagonistas dos quatro primeiros romances de Graciliano. Segundo o crítico, são esses homens que desejam muito, mas têm pouco. Lutam por uma realização que não sabem onde está. Sentem-se incapazes de lutar contra a estrutura que os oprime. Não seria essa a condição de Graciliano Ramos ao escrever? Não seria essa a própria condição do Brasil? Um eterno caeté? É o que parece.

O autor alagoano, ao escrever seu livro de estreia, mantém, dialeticamente, um produtivo diálogo com a tradição, isto é, com o sistema literário brasileiro. Produto da já mencionada consciência catastrófica do atraso nacional, o índio, representado por ele, não é mais como o idealizado pelos românticos ou pelos primeiros modernistas. É, antes de tudo, um caeté polido, *envernizado* pelo capitalismo: um *sem-lugar* que perdeu sua estabilidade para as forças da civilização capitalista. Ele se aproxima dos seus antecessores, importantes ícones do sistema, tais como José de Alencar e Mário de Andrade, ao abordar a temática indígena, mas se afasta do modelo de

representação adotado por eles por estar sob uma consciência artística e intelectual diferenciada: a consciência catastrófica do atraso nacional possibilitada pelo então momento histórico.

Dessa forma, afirma-se que o primeiro romance do mestre Graciliano Ramos guarda uma ligação embrionária com os três romances posteriores. O autor, ao refletir a realidade, que é local e universal, busca, já em sua estreia, por meio da ironia, a configuração artística de uma vida autêntica, de uma luta contra a coisificação da vida humana. Guardadas as diferenças, observa-se que isso é ratificado pelo professor Luís Bueno quando afirma que João Valério é um herói da mesma qualidade de *Paulo Honório*, de Luís da Silva e, por que não dizer, de Fabiano. Com o primeiro ele se assemelha por desejar ser aceito e por ascender socialmente de uma maneira ou de outra. Com o segundo, por demonstrar interesse pela literatura e por ter certo sentimento de inferioridade em relação ao seu antagonista. E guarda semelhança com o terceiro por buscar uma vida diferente daquela que o rebaixa.

Como consequência dessa discussão, que será aprofundada nas páginas seguintes, prenuncia-se que o *corpus* desta tese se alimentou do seguinte problema de pesquisa: na contramão de parte significativa da crítica literária brasileira, a qual entende que a obra foi construída por meio do método de figuração da vida que não capta o movimento histórico, segue-se com a hipótese, a ser comprovada, de que o escritor Graciliano Ramos, um dos mais importantes do século XX, inicia sua produção literária lançando mão do realismo histórico, o qual tem sua base na concepção marxista da história, segundo a qual a história é vista como aberta. Os homens vivos atuam como autoproducentes em seu processo real de existência:

Os homens fazem a sua própria história, contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles que escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos (MARX *apud* RAGO FILHO, 2015, p. 45).

Com isso, a história não pode ser vista como algo à parte do homem. Sozinha, ela não faz nada, não luta; quem o faz é o próprio homem. A história é, portanto, a atividade do homem que luta e vai em busca de cumprir seus objetivos. Sob essa perspectiva, serão apresentados quatro capítulos que desenharão a discussão, tendo em vista um método de escrita que *caminhará* do geral para o particular, ou seja, toda

a discussão de embasamento teórico culminará na análise do romance para que a tese seja comprovada.

Para isso, será apresentado um primeiro capítulo denominado “Romance: realismo e naturalismo no Brasil de Graciliano Ramos”, configurando-se como uma abordagem preliminar, em bases teóricas explícitas, de problemas políticos e estéticos da representação literária no Brasil, que envolvem o romance brasileiro, o romance de 30 e a obra de Graciliano Ramos. O embasamento dessa explanação será a estética marxista elaborada por György Lukács e a crítica materialista formulada por Antonio Candido no que toca a formação da literatura nacional. Em seguida, será apresentado o capítulo “O romance na gaveta (recepção crítica de *Caetés*)”, que buscará examinar, nos seus aspectos mais sobressalentes, a trajetória da fortuna crítica de *Caetés*, em seus aspectos polêmicos e de consagração. Tais posicionamentos serão alicerces importantes da construção da tese. Nessa ocasião, será disponibilizada tal revisão crítica do romance já permeada por questionamentos importantes por parte desta tese. No terceiro capítulo, intitulado “‘Excesso de Norte’: *Caetés*, um típico romance de 30?”, a investigação *caminhará* em busca de uma resposta que dê conta do seguinte questionamento: em que medida *Caetés* se aproxima e, ao mesmo tempo, distancia-se do consagrado movimento de 30? Será feita uma análise detalhada dos elementos internos e externos do então romance, pautada por uma leitura realista que culminará no último capítulo: “*Caetés*: um romance histórico de 30 ante o revés da história?”. Esse se desenvolverá mediante uma discussão acerca do romance histórico, como pilar da obra em questão, proposta pelo autor alagoano em uma via dialética que se posiciona entre a imobilidade do gênero citado e o movimento realista da história na figuração da vida humana à brasileira, na constituição literária do primeiro romance de Graciliano Ramos. Por que o romance de João Valério fracassa? Em que medida ele desautoriza e até ironiza o romance histórico sobre os índios que o antecede tanto no Romantismo quanto no Modernismo? Graciliano se recusa a contar a história da colonização brasileira pelo viés heroico, positivo. Ao contrário, opta por contar a história capenga do desenvolvimento da nação por meio de espoliados, por meio de caetés.

## Capítulo 1

### Romance: realismo e naturalismo no Brasil de Graciliano Ramos

*Comparada a outras literaturas, a nossa é pobre e fraca. Mas é ela, não outra que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém além de nós poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimatação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam — dos quais se formaram os nossos.*

Antonio Candido

## 1.1 Das relações entre literatura e realidade: pressupostos teóricos

Nenhuma composição literária, vista como reflexo da vida, deve ser interpretada, criticamente, sem que sejam considerados o tempo e o espaço de sua produção, apesar de reconhecer que “a grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende de sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem, por sua vez, da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento específico e a um determinado lugar” (CANDIDO, 2010a, p. 55). *Caetés*, o primeiro romance produzido por um dos escritores mais aclamados do século XX, é considerado, nesse ponto de vista crítico, como parte do sistema literário brasileiro, enraizando-se no fecundo romance de 30 sem deixar de se interligar à universalidade da literatura, tanto no que toca à forma quanto no que diz respeito ao conteúdo. Porém, antes que esses dois parâmetros, que instrumentalizam a concepção crítica do *corpus* em estudo, sejam problematizados, em suas mais profundas e profícuas contradições, faz-se necessária uma discussão teórica acerca do seu gênero: o romance, o qual possui uma natureza estética que se conecta, embrionariamente, à vida histórica e social de forma desfetichizadora e complexa: *mímesis*<sup>7</sup>.

Assim, preliminarmente à apresentação do estudo crítico da obra que revelou Graciliano Ramos, entrelaçando-a como parte da *corrente* que compõe o acervo literário nacional, é indispensável a apresentação de uma abordagem que clarifique tanto a relevância de uma análise literária como essa quanto a importância das questões suscitadas pela sua forma genuína. Afinal, por que, nos dias de hoje, urge um estudo crítico de uma obra escrita há quase um século? Qual é o sentido do realismo histórico em Graciliano Ramos? Quais são as características estéticas e ideológicas da obra do escritor, que o tornam singular? Por isso, antes de acessar a leitura dos conteúdos e das condições formais, figuradas pelo alagoano em *Caetés*, é fundamental o entendimento de que esse objeto é, antes de tudo, um gênero construído historicamente de origem universal que se aclimata às terras brasileiras,

---

<sup>7</sup> Imitação da natureza com verossimilhança, a qual constitui, de acordo com Aristóteles, o fundamento de toda arte.

pois uma análise literária dialética que não separa conteúdo e forma sabe que a segunda também *fala*.

O ponto de partida dessa explanação é considerar a literatura como conjunto de produções poéticas que são resultado de uma transfiguração da vida em objeto estético, possuindo, sob essa perspectiva, uma autonomia relativa, pois está profundamente comprometida com a história da humanidade, já que se constitui dela. Partindo desse pressuposto, verifica-se a impossibilidade de alcançar o entendimento coerente de uma composição literária baseando-se, somente, em suas conexões inerentes, ou seja, sem considerar a vida social, da qual ela surge e na qual se desenvolve. Para Lukács:

Portanto, a existência e a essência, a gênese e a eficácia da literatura só podem ser compreendidas e explicadas no quadro histórico geral de todo o sistema. A gênese e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico geral da sociedade. A essência e o valor estético das obras literárias, bem como a influência exercida por elas, constituem parte daquele processo social geral e unitário através do qual o homem se apropria do mundo através de sua consciência (LUKÁCS, 2009a, p. 89).

O filósofo e crítico literário György Lukács acredita que, apesar de Karl Marx não ter escrito uma estética, mesmo tendo demonstrado, durante sua vida, grande interesse pela literatura, os princípios mais gerais e mais relevantes da arte encontram-se no materialismo histórico. Para ele: “Só a partir do materialismo histórico podem ser compreendidas a gênese da arte e da literatura, as leis do seu desenvolvimento, as suas transformações, as linhas de ascensão e queda no interior do processo de conjunto [...]” (LUKÁCS, 2009a, p. 89). Porém, é preciso ressaltar que essa concepção não permeia toda a sua carreira intelectual. A crítica especializada costuma dividir seu pensamento em duas vertentes: a do *jovem Lukács* e a do *Lukács maduro*. Na primeira, suas análises literárias se articulavam com o existencialismo em uma visão trágica da vida, desesperançada. Na segunda, que começou a se formar após o filósofo ter se convertido ao marxismo, sua concepção abandona o idealismo subjetivo de Kant para render-se ao idealismo histórico-objetivo de Hegel, culminando, com a publicação de *O romance como epopeia burguesa* em 1937, numa visão

concreta histórico-materialista da arte em suas profundas vinculações com a vida<sup>8</sup>. É nessa última fase abordada que se apoiará a tese em questão, pois foi nela que o realismo passou a ser visto como método de figuração da vida, distanciando-se da ideia de ser um mero estilo que se radicalizou com o naturalismo.

De acordo com o referido pensador marxista, o romance surge na história do desenvolvimento da literatura como um gênero construído historicamente, pois nasce de uma necessidade pautada por uma mudança histórica e se consolida no século XIX como expressão típica da sociedade burguesa. Tal nascimento, como gênero narrativo moderno, dá-se por meio da luta ideológica da burguesia contra o feudalismo ainda nos tempos de Cervantes, que introduziu, no romance de cavalaria, a figura das classes subalternas e da vida popular. Já a consolidação citada, acontece com a Revolução Francesa, pois, ao mesmo tempo que dá à burguesia *status* de classe dominante, mudando, assim, o cenário da organização social com base no acesso à propriedade privada, representa, também, o término do período heroico do desenvolvimento dessa classe.

Com isso, percebe-se que a literatura passa a figurar-se em um novo gênero, o qual surge no *parto* da sociedade burguesa, fazendo com que o romancista se torne um historiador da vida privada. Vale destacar, portanto, que essa nova forma, ao mesmo tempo que vem para atender aos anseios dessa recente classe dominante, que não se contentava em dominar apenas política e economicamente, acaba, também, por agir contra ela ao dar a ver suas contradições, de modo a agir por ela e contra ela. Por essa visão crítica de caráter totalizante, constata-se que o romance representa a burguesia de forma típica e adequada.

Assim, com uma nova organização social que constrói suas bases na valorização do indivíduo e do acesso à propriedade privada, no auge do desenvolvimento capitalista, o romance, por ser um gênero histórico, chega para mostrar que a epopeia, em seu formato original, precisava ser substituída, pois sua

---

<sup>8</sup> Cabe ressaltar que o Lukács maduro, ao refletir acerca do romance em suas possíveis conexões com a épica, encontra limitações na teoria de Hegel, pois este defendeu o romance como epopeia burguesa por excelência por possibilitar certa conciliação entre o indivíduo e o mundo do qual foi apartado — o que representaria a totalidade. Hegel acreditava ser a sociedade capitalista o último estágio da história da humanidade. Para Lukács, essa conexão entre indivíduo e mundo como uma totalidade que liga o romance e a epopeia não deixa de ter sentido, mas ele discorda, enfaticamente, dessa conciliação possível.

forma já não abarcava os novos rumos tomados pela história. Isso porque ela era a figuração de um coletivo, que lutava junto. Com o desaparecimento dessas coletividades e a construção de um homem que, agora, acessa tal propriedade privada e luta por si, desaparece, no geral, da arte narrativa a necessidade de representar o herói coletivo. Como ele não pode mais ser encontrado na vida, surge, com o romance, a necessidade de figurar cada indivíduo, que trará consigo a representação de sua classe.

Dessa maneira, o novo gênero em ascensão vai buscar a captação desse mesmo indivíduo em suas lutas mais profundas, travestido de um herói numa luta de classes, enquanto a epopeia, em sua forma clássica, teve sua representação relacionada a um herói coletivo que lutava contra um inimigo externo. Essa foi uma forma que correspondeu a um momento histórico no qual a sociedade ainda não havia sido dominada, como foi a sociedade burguesa, pelas forças sociais que adquiriram autonomia e independência em relação aos homens. Para Lukács:

Portanto, os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, “têm seus objetivos e condições pessoais separadas dos objetivos do todo, o que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz somente para si e, por isso, responde apenas por sua própria ação e não pelos atos do todo substancial ao qual pertence” (HEGEL *apud* LUKÁCS, 2009b, p. 196).

As explicações de Lukács sobre o nascimento do romance como forma histórica determinam que o olhar crítico recorra, necessariamente, ao que veio antes. Por isso, é necessária essa discussão sobre o épico. É claro que essa substituição indispensável de um gênero pelo outro tem relações complexas e dialéticas. Não se trata de uma ruptura que não considera, de certa forma, alguma espécie de continuidade, pois qualquer análise materialista, nesse âmbito, precisa considerar essas relações para sintetizar o pensamento por meio da tese e da antítese na busca da compreensão.

Em consonância com a história, sabe-se que, de acordo com a teoria desenvolvida por Aristóteles, a qual versa sobre os gêneros literários, a tríade clássica se dá com a distinção entre drama, lírica e épica. Não se pode dizer que a epopeia desapareceu, completamente, da formalização da literatura, mas foi apropriada e ajustada pelo romance por uma exigência histórica, como já foi ressaltado. De acordo

com Lukács, o segundo possui uma relação dialética com a primeira, negando-a e afirmando-a. Para ele, quando Hegel chamou, pela primeira vez, o romance de epopeia burguesa, ele o fez porque o considerou um gênero literário que, na época burguesa, correspondia à epopeia, pois, por um lado, apresentava características estéticas gerais do gênero clássico, mas, por outro, sofreu as modificações exigidas pela época burguesa com os valores instituídos após a Revolução Francesa, garantindo-lhe originalidade.

Dessa maneira, conclui-se que o romance é uma espécie de evolução da epopeia. É o resultado do movimento dela acompanhando o desenvolvimento, o correr da história da humanidade. Ele não pode ser como a forma que o originou, pois, por pertencer a um outro tempo e a um outro modelo de organização social, destrói a sensibilidade coletiva épica e luta pela individualidade, reiterando o lema da burguesia. No entanto, é importante ressaltar que, nessa representação do destino individual burguês, aparecerá a relação profícua entre esse sujeito e a sociedade, fazendo com que ele se torne histórico, em uma forma social dada, por meio de conexões entre o presente e suas raízes, que habitam o passado, a história.

Assim sendo, com o advento do lema burguês após a Revolução Francesa, ou seja, com a ascensão da individualidade, a vida privada passa a ser a matéria-prima da construção da narrativa romanesca. Em sua tentativa de compreender esta como epopeia burguesa, Lukács tenta problematizar o conseqüente questionamento crítico: como a história de um indivíduo pode figurar o social, que é algo tão mais amplo? A resposta pode estar nas teorias que discutem o realismo como método de figurar o real considerando a totalidade, e sobre isso o texto discorrerá a seguir.

## *1.2 Das peculiaridades do reflexo realista ao captar a realidade em contraposição ao método naturalista*

Apesar de considerar a obra de arte como “resultado” do processo histórico, assim como todas as estruturas que envolvem o ser humano, é importante ressaltar que, por conter a vida humana, a arte passa a ser analisada por Lukács como um “reflexo” desta. No entanto, é importante compreender a natureza desse reflexo, pois ele não deve ser interpretado como algo mecânico ou direto, mas deve preservar uma série de mediações dialéticas. Ao discorrer sobre isso, o filósofo citado afirma que, se

a literatura fosse um espelho *ipsis litteris* da sociedade, um país considerado, economicamente, atrasado não veria florescer o avanço da filosofia e da arte, apenas os desenvolvidos teriam esse privilégio; contudo, o que ocorre é o contrário: historicamente, há de se apontar que o grande desenvolvimento artístico se deu nos países periféricos.

Assim, há de se condenar, nesse recorte teórico, qualquer análise que priorize a figuração mecanicista da vida em detrimento da dialética. De fato, a arte é uma ficção que contém a realidade. É, por isso, reflexo desta. No entanto, vale destacar que esse reflexo não pode ser trabalhado pelo escritor de forma direta porque a superfície do corpo social é apenas uma parte dele. Assim, se a arte reflete a realidade como um espelho, é necessário dizer que essa discussão está tratando de um espelho que capta a vida para além da sua exterioridade, abarcando aquilo que não está no campo de visão de uma captação urgente e desatenta. É espelho especial.

Essa discussão prévia é de extrema relevância, pois o realismo — método figurativo da vida, presente na arte que contém eficácia estética, que será discutido, no decorrer desta proposição crítica — não pode estar conectado, de forma alguma, às interpretações do marxismo vulgar, as quais acreditam que a arte é uma consequência causal e automática da realidade. Na verdade, ele se opõe a isso, reconhecendo haver, na verdade, complexas relações dialéticas de causa e efeito, como reitera Lukács:

Quem quer que veja nas ideologias o produto mecânico e passivo do processo econômico que lhes serve de base nada compreenderá da essência e do desenvolvimento delas, e não estará representando o marxismo, mas uma imagem caricatural do marxismo (LUKÁCS, 2009a, p. 90).

O fato de a literatura estar ligada a uma base econômica é materialista, aos moldes do pensamento de Marx. A constatação de que essa representação não é causal, também, já é uma premissa. Cabe, portanto, a compreensão, nesse momento, das relações que a arte da palavra estabelece com a vida na tentativa de responder a uma questão que já apareceu, anteriormente, nessa explanação: qual é a relevância de um estudo literário, nessa concepção, senão para encontrar, na matéria narrada, o que, de certa forma, não aparece na cotidianidade? A relação, então, da escrita

artística com a vida humana seria revelar o que o atual sistema burguês de organização social vigente esconde?

Tanto para Marx quanto para Lukács, o homem é uma construção social que se fez, originalmente, em sua relação com a natureza, ou seja, no domínio desta:

Com a sociedade capitalista, nasce a dominação da natureza pelo homem; mas, no início, por mais terrível que seja sua manifestação concreta, as forças sociais ainda não atingiram aquele ponto de absoluta alienação do pensamento e da vontade do homem, que seria o traço próprio da sociedade capitalista já consolidada e funcionando de modo automático (LUKÁCS, 2009b, p. 219).

O que o pensador quer dizer com essa dissolução é que, apesar de o homem dominar essa natureza há tempos, é apenas no contexto burguês que a alienação atinge o seu ápice, o que será reiterado em uma citação sua a seguir. É na transformação dessa natureza em mercadoria que o ser humano se diferencia do animal e altera a sua conexão com os outros homens e, por consequência, consigo mesmo: momento em que aquilo que é produzido por ele passa a valer mais do que quem o produziu, isto é, passa a valer mais do que quem pertence ao próprio gênero. A partir disso, o que é fabricado, ainda que seja natureza morta, assume uma força extrema, tentando apagar, na vida cotidiana, o verdadeiro elo entre o homem e o homem e o homem e as coisas:

[...] Marx demonstra que, no capitalismo, todas essas categorias aparecem, necessariamente, numa forma reificada; e por causa dessa forma reificada, ocultam a sua verdadeira essência, ou seja, a da relação entre os homens. Nessa inversão das categorias fundamentais do ser humano reside a fetichização inevitável que ocorre na sociedade capitalista. Na consciência humana, o mundo aparece completamente diverso daquilo que na realidade ele é: aparece deformado em sua própria estrutura, separado de suas efetivas conexões. Torna-se necessário um peculiar trabalho mental para que o homem do capitalismo penetre nessa fetichização e descubra, por trás das categorias reificadas (mercadorias, dinheiro, preço etc.) que determinam a vida cotidiana dos homens, a sua verdadeira essência, isto é, a das relações sociais entre os homens (LUKÁCS, 2009a, p. 96).

É a essa reificação — processo histórico típico das sociedades capitalistas, identificado por uma transformação experimentada pela atividade produtiva, pelas relações sociais e pela própria subjetividade humana, sujeitadas e identificadas cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou das

mercadorias circulantes no mercado — que a arte vai resistir, captando a totalidade e lembrando a esse mesmo homem que ele ainda não se reificou por completo. Isso porque, embora as relações, autenticamente, humanas estejam ameaçadas por um possível apagamento na superfície do cotidiano, em que a consciência humana quer se estagnar, a arte e, por assim dizer, a literatura seguem com a “missão” de demonstrar uma das máximas de Marx, quando afirmou que é preciso ser radical, pois “Ser radical significa tomar as coisas pela raiz. Mas para o homem a raiz é o homem mesmo”<sup>9</sup>.

Partindo disso, por ter uma essência reificada, que transforma tudo em mercadoria, em busca de lucro, é possível ressaltar, então, que o projeto de sociedade capitalista é, em seu âmago, inumano, o que contradiz, absurdamente, a essência da arte, que é, antes de tudo, humana e que luta contra o próprio desaparecimento, ou seja, em prol de sua sobrevivência, como princípio norteador de vida. Por isso, afirma-se que o capitalismo é hostil à arte e vice-versa, fazendo com que o artista seja, em suma, um grande adversário do sistema de organização social no qual está inserido, ainda que de forma não consciente.

Antes de seguir com o objetivo de continuar explanando a relação entre arte e vida, é necessário reiterar que a dialética, nessa contextualização crítica, é premissa, de forma que não se deve negar o caráter progressista do capitalismo, pois ele atingiu seu ápice, na história da humanidade, em um contexto de revolução, que se instaurou para tentar suprir, positivamente, as contradições desenvolvidas pelo sistema social que o antecedeu: o feudalismo. O caráter progressista do capitalismo é inegável, mas são indubitáveis suas contradições de profundas desigualdades sociais que se alimentam da reificação, já abordada, ameaçando, inclusive, a própria humanidade. Portanto, entende-se que tal sistema burguês é, apenas, uma fração da história, sendo necessário para que a humanidade busque, por meio dessas contradições instauradas por ele, uma organização social emancipadora, isto é, um mundo outro, que não negue aos olhos das pessoas a visão autêntica das relações humanas. Porém, sabe-se que esta só é possível desde que se trilhem as mazelas do sistema citado.

---

<sup>9</sup> Epígrafe do texto *Narrar ou descrever*, de Lukács (2010).

A teoria estética lukacsiana enxerga o escritor como um apaixonado pela realidade. Seu objeto de criação é, portanto, o reflexo do mundo exterior na consciência humana. Todavia, se a realidade capitalista, que está disponível no cotidiano da vida, é reificada, é importante pensar nesse reflexo como algo peculiar, pois o verdadeiro critério de todo escritor da grande literatura é a reprodução artística da realidade holística e, por consequência, a fidelização a esta. O esforço desse apaixonado — que é, segundo Antonio Candido, um intérprete de todos por meio do que tem de mais seu (CANDIDO, 2010a, p. 80) — para reproduzir a vida, na sua totalidade, levando em conta a reificação e a alienação, de forma consciente ou não, é de confrontar estas para desvelar o real que, como já foi afirmado e reafirmado, não está disponível na superfície de visão do homem, pois este é, também, produto dessa conjuntura. Por isso, a arte desfetichiza.

Na obra de arte, esteticamente relevante, que busca fugir à fotografia do real reificado, almejando, portanto, a captação da totalidade, há uma incorporação orgânica de tudo o que foi grande no passado, conectando o receptor, por meio da experiência sensível, a uma consciência histórica que é sempre repleta de grandes lutas humanas por emancipação. Diante disso, cabe, portanto, dar voz a Lukács para discorrer acerca dessa realidade que será refletida no texto literário:

Se agora pretendemos esclarecer alguns dos aspectos mais importantes dessa situação, deparamo-nos com a seguinte questão: o que é essa realidade que a criação artística deve refletir com fidelidade? Aqui importa acima de tudo, o caráter negativo da resposta: essa realidade não é somente a superfície imediata percebida do mundo exterior, não é a soma dos fenômenos eventuais, causais e momentâneos. Ao mesmo tempo que coloca o realismo no centro da teoria da arte, a estética marxista combate firmemente qualquer espécie de naturalismo, qualquer tendência à mera reprodução fotográfica da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior (LUKÁCS, 2009a, p. 103).

Assim como a cópia da superfície do real é incapaz de captar a realidade, de forma totalizadora, cabe ressaltar que o método que busca fugir completamente a essa realidade superficial também o é, pois desenha-se como algo extremamente abstrato que tem um fim em si mesmo. A literatura que se constrói apenas de subjetivismo pode transformar toda a vida interior do homem em algo fixo e estático, aproximando-se, assim, do subjetivismo extremado, da materialidade inerte do método fotográfico. No primeiro caso, em que se busca figurar a vida por meio da

técnica naturalista, que advém do pensamento burguês mergulhado em sua decadência ideológica, verifica-se que seu objeto estético não consegue atingir o centro da representação como problema, pois desaparece com a essência e privilegia, apenas, o fenômeno, sendo, por isso, antidialético e inverossímil.

Portanto, do ponto de vista da crítica dialética, um romance, para ser considerado esteticamente relevante, precisa representar a vida levando em consideração tanto a aparência quanto a essência, para construir um objeto que reflita a vida humana em seu movimento, sua evolução e seu desenvolvimento, pois essa essência é só uma das partes da totalidade do real: a superficialidade do real também é parte desse todo. O método de figuração da vida, denominado realismo, não separa, de forma elementar, essência e aparência, ou seja, essência e realidade superficial, não faz dessa síntese dialética uma antítese estéril, mas aproxima tais fatores para o desvelamento da realidade.

Para Lukács, esse reflexo verdadeiramente realista, o qual a literatura faz da vida, está intimamente interligado à ideia de típico:

[...] O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida; nele, todas as contradições — as mais importantes contradições sociais morais e psicológicas de uma época se articulam em uma unidade viva. A representação da média, ao contrário, faz com que tais contradições, que são sempre o reflexo dos grandes problemas de uma época, apareçam necessariamente diluídas e enfraquecidas no estado de espírito e nas experiências de um homem medíocre, com o que são sacrificados os seus traços essenciais. Na representação do tipo, na criação artística típica, fundem-se o concreto e a lei, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento social universal. Portanto, é na representação típica, na descoberta de caracteres e situações típicas, que as mais importantes tendências da evolução social conseguem uma expressão artística apropriada (LUKÁCS, 2009a, p. 106).

Dessa forma, vê-se que, para o crítico marxista, o típico, espécie de personagem que *encarna* as grandes contradições da história, desbanca a representação fotográfica da vida feita pelo naturalismo, a qual capta, apenas, a aparência, a superfície social, a ideologia. Propõe, então, uma representação dialética munida de essência e aparência que capta a totalidade. Apenas dessa forma, é possível enxergar na obra literária a representação, em alto relevo, das forças motrizes, essenciais, da história. A essência só pode ser figurada por meio da

aparência. O intuito da obra de arte realista é tornar a primeira sensível. Assim se desenha o fiel reflexo da vida.

Em suma, a literatura como arte que quer espelhar o real esbarra no fato de que fazer esse espelhamento não é algo simples e automático, pois a realidade, que está disponível na cotidianidade, é reificada. O que fazer então? Sabe-se que o método que propõe essa transposição direta do mundo para a obra, no intuito de desmascarar o projeto burguês por meio do herói positivo que propõe a resolução dos conflitos sociais, apenas reitera tal projeto, pois camufla a realidade e resolve, apenas na obra, conflitos que ainda não foram apaziguados na vida. Quem consegue captar essa realidade, como já foi colocado nos parágrafos anteriores, é o realismo.

Assim, surge, nesta exposição, a necessidade de discorrer, com maior riqueza de detalhes, sobre esses dois métodos de figuração do real, pois são a coluna sustentadora do problema de tese: *Caetés* capta a realidade por meio do método de figuração realista ou naturalista? Segundo parte significativa da crítica, que terá voz no capítulo seguinte, a segunda opção é mais provável. Antes de conotar qualquer juízo de valor que discorra acerca da obra em relação a tais métodos, ambos serão, a seguir, apresentados e problematizados, com maior ênfase e detalhamento, de acordo com a teoria de Lukács.

Refletir acerca do Naturalismo é trazer à memória parte da produção de romances da segunda metade do século XIX, a qual, segundo a crítica, tomou corpo no país, como escola literária, concomitantemente à produção realista de Machado de Assis. No Brasil, a relação adversa entre o seu maior ícone literário e as influências “realistas”<sup>10</sup>, trazidas da Europa, causou uma polêmica fecunda que será explanada a seguir, pois, *a priori*, com o objetivo de aprofundar a discussão, é necessário pensar nesse termo como método de construção literária que se edificou e se estabeleceu, na literatura ocidental, por meio de uma necessidade histórica posterior a 1848.

Caracterizado pelas condições formais da descrição acessória, desconectada do trecho da obra, também pelo narrador objetivo/observador, em terceira pessoa, e, ainda, pelo carácter altamente científico que visava à fotografia estática da vida, pressupondo o desinteresse pelo movimento da história, o Naturalismo chega com força ao cenário literário na decadência ideológica burguesa, tirando do romance sua

---

<sup>10</sup> O termo está entre aspas porque, na ocasião, relaciona-se ao Naturalismo.

força/conexão épica e, por consequência, amenizando a desumanização capitalista, a qual se propunha criticar.

Denomina-se decadência ideológica a época histórica em que os pensadores burgueses produziram conhecimentos que buscaram a evasão da realidade social para conservar a ordem do capital, uma espécie de atenuação das análises que buscassem criticar a ordem social dominante. A burguesia, que havia tomado o poder em nome da liberdade, da igualdade e da fraternidade, na França, alastrando seu lema mundo afora, sente-se ameaçada, com a tentativa de revolução proletária de 1848. De revolucionária, torna-se reacionária e, a partir de então, passa a agir, ideologicamente, com o intuito de parar a história, a revolução que ela mesma defendera, veementemente, há menos de um século: uma incoerência em nome de um projeto de poder. Nesse momento, substitui-se, portanto, a análise das contradições sociais e da totalidade pela apologética, o que reitera, a seguir, Ricardo Lara.

O processo de decomposição das teorias clássicas sobre a vida social ocorre aproximadamente entre os anos de 1820 e 1840, sendo Hegel o último grande pensador da filosofia burguesa revolucionária, Adam Smith e David Ricardo, os derradeiros representantes da economia política clássica e Robert Owen, Saint Simon e Charles Fourier os últimos socialistas utópicos. A teoria social que se preocupava com a totalidade da vida social, interessada em descobrir a verdade do mundo, começa a ser substituída pela apologética. Esse processo ocorre com a tomada do poder político pela burguesia e, simultaneamente, a luta de classes entra em cena, com o protagonismo emergente do proletariado.

O medo do movimento revolucionário de 1848 interrompe o ciclo progressista da burguesia e de suas possibilidades teóricas em dar respostas que expressassem a visão de mundo ascendente do projeto burguês, pois sua perspectiva teórica choca-se com os limites do projeto de sociedade. Ou seja, entre a herança teórico-cultural emancipadora e a manutenção da ordem, a burguesia opta pelo segundo, dando origem ao pensamento da ordem, para o nascimento das ciências sociais especializadas (LARA, 2013, p. 93).

Em suma, o que ocorre, portanto, é a decadência do pensamento revolucionário burguês em nome de um interesse capitalista ameaçado, agora, pela classe trabalhadora, que se assume, universalmente, porvindoura das tradições revolucionárias ocidentais, enraizando-se, na história, como classe que visa à emancipação humana, opondo-se à ordem do capital. Manter o avanço social revolucionário custaria a posição dominante da classe que conquistara seu auge com a revolução de 1789: “O princípio do trabalho que a burguesia liberal defendeu contra

a propriedade feudal passa a representar um perigo quando o proletariado entra em cena [...]” (LARA, 2013, p. 94). O caráter transformador do pensamento burguês deixa de interessar à burguesia. Por isso, agora, apega-se à ideia de ordem, buscam-se, como premissa de análise social e artística, as teorias científico-filosóficas positivistas, darwinistas, socialistas e deterministas para se entender e se explicar o mundo por meio da arte, de onde surge o Naturalismo.

Após 1848, o que a burguesia faz é tentar amenizar os conflitos sociais e apagar do conhecimento tanto a compreensão teórica que possa iluminar a essência da acumulação capitalista quanto a história, que, até então, tinha como característica a transitoriedade, o movimento. Sua justificativa no presente é substituída por uma coleção de fatos mortos, representando, apenas, o passado acabado. A ciência passa a se constituir da justificativa da ordem do capital.

Para justificar melhor essa explanação, chama-se atenção para o fato de que, na busca de entender a evolução da concepção moderna, o pensamento lukacsiano propõe três indicações temporais. A primeira, denominada *época da filosofia e da economia clássicas burguesas*, vai até 1848, tendo Hegel como representante — momento em que “o pensamento filosófico [...] era uma forma aberta para a elaboração de um saber verdadeiramente científico, de tal modo que os seus pensadores sustentavam a plena cognoscibilidade do mundo [...]. A filosofia e a economia política e social tinham na vida social e no progresso as referências para a elaboração teórica” (LARA, 2013, p. 95). A segunda se dá, justamente, com o início da decadência ideológica burguesa pela entrada fecunda da classe proletária no cenário histórico, indo até a fase imperialista do capitalismo, momento em que se exaltam a ordem citada e a tentativa de sufocamento das temáticas sócio-históricas.

Na *fase imperialista*, a terceira indicação, a burguesia deixou de pensar a realidade de forma contraditória, pois, se assim o fizesse, alimentaria o movimento proletário, que era antiburguês. Deixam-se de lado, portanto, as elaborações teóricas ontológicas para se pensar o mundo, deixando de captar, assim, a essência da realidade humana, transformando o pensamento dominante em algo imediatista, centrado na aparência, na superfície do fenômeno social, dando a ver uma realidade fetichizada. Por isso, afirma-se que essa ideologia decadente antiontológica não pode ter como premissa a dialética, tampouco o movimento da história como passado que vive no presente figurando a totalidade. Não é possível que esse pensamento e tudo

que dele se origine figurem a realidade por meio de suas conexões reais, porque elas são alvo de combate de tal pensamento. A burguesia só se sustenta, até a atualidade, por causa de sua decadência ideológica.

Na contramão desse pensamento hegemônico, que traçou todo um modo de viver do século XIX à contemporaneidade, está o pensamento de Marx e de seu discípulo Lukács, o qual dissemina a ideia de que o fenômeno social é um problema histórico, no qual a ontologia se justifica, tornando-se central, deixando, como síntese, a máxima de que o passado não passou, pois exerce função no presente. Assim, referenciando-se no primeiro, nota-se que o segundo, ao analisar obras do período pós-1848, constata que todo novo estilo literário surge com uma necessidade histórico-social da vida, contribuindo, de forma altamente significativa, com o debate sobre naturalismo.

Para Lukács:

O que importa é saber como e por que a descrição — que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subordinado) — chegou a se tornar o princípio fundamental da composição. Deste modo, o caráter e a função da descrição na composição épica sofreram uma mudança radical (LUKÁCS, 2010, p. 155).

De que forma o Naturalismo, que se ancora na descrição, como já foi abordado, reitera a decadência ideológica burguesa, contrastando-se com o realismo?

Para dar corpo a essa questão, Lukács propôs, em sua reconhecida produção crítica — denominada *Narrar ou descrever* —, uma relevante discussão acerca do naturalismo. Para isso, ele analisa, preliminarmente, duas obras da literatura clássica universal: *Nana*, de Zola, e *Ana Karenina*, de Tolstoi. No primeiro caso, o crítico afirma que, apesar de o escritor ter feito uma minuciosa descrição da corrida de cavalos, esta não se conecta, de forma vigorosa, à narrativa — o fato de a égua ganhar a corrida marca, apenas, a ascensão social da personagem central do romance, que é sua homônima. Já em *Ana Karenina*, a cena da corrida de cavalos tem grande importância na vida da protagonista. Ela está no ambiente da competição, estrangida, ao lado do esposo, e vê cair, durante a disputa, a égua na qual Wronski montava. Assustada, opta por romper o matrimônio e assumir sua paixão pelo acidentado, fato que a encaminha para a decadência pessoal.

É preciso reconhecer que, de acordo com o teórico, não há fenômenos puros. Não há escritores que abandonem completamente a descrição, assim como não há os que abrem mão do narrar, mesmo no pós-1848. O que deve ser levado em consideração, na verdade, são os princípios da estrutura da composição literária. No gênero romance, existem descrições e descrições. Há as que não passam de “metáfora inflada de realidade” (LUKÁCS, 2010, p. 154), podendo ser, inclusive, suprimidas do enredo, e há as que são parte do conjunto, sendo imprescindíveis à narração, constatação perfeitamente explanada pelo crítico no parágrafo anterior.

No romance, a descrição precisa estar relacionada com o drama vital do personagem, não pode aparecer como acessório, por acaso, ou como um quadro que reflete uma realidade *congelada*, mas deve ser exigida pela humanidade da obra, dando *corpo* a um conjunto de cenas dotadas de dramas psicológicos. Não deve assumir, jamais, um caráter objetivo ao descrever natureza morta, e sim contribuir com a representação de personagens que se relacionam com as coisas e com os acontecimentos, em que se realizam seus destinos, nos quais eles atuam e se debatem.

Na ocasião, ao analisar os dois romances, Lukács contrasta a escolha que os autores fizeram em relação à narração e à mera descrição, deixando ver que o escritor que privilegia o segundo método de figuração literária capta o mundo parado, o que representa a morte da história, tão almejada pelo projeto da decadência ideológica burguesa, por não captar o movimento histórico, por não figurar uma realidade que está sempre mudando. Passa, portanto, para o leitor a sensação de uma realidade estática, no sentido de acabada, já que enfraquece a percepção de qualquer mudança, que só pode ser adequadamente figurada a partir do narrar. É a narração, configurada por meio de um pressuposto literário, que possibilita uma compreensão da realidade pautada por um processo de mudança constante, que se movimenta em direção ao novo.

Assim, nota-se que os romances que optam pela descrição, vazia de movimento e desconectada do entrecho, nivelam todas as coisas, apegando-se à representação exagerada de minúcias, enquanto a narração leva o leitor a *caminhar* na direção daquilo que o personagem pode se tornar, já que, diferentemente de quem apenas observa, é construído como quem vive os acontecimentos, participa deles. Para Lukács: “A alternativa entre participar e observar corresponde, então, a duas

posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo. A alternativa entre narrar ou descrever corresponde aos dois métodos fundamentais de representação desses dois períodos” (LUKÁCS, 2010, p. 157).

O escritor que opta por observar a realidade e descrevê-la tal qual quem o faz por meio de uma descrição minuciosa de um teatro, após conviver por algum tempo no ambiente com tudo o que o envolve, é o naturalista, o observador. Surge no pós-1848 com o intuito de se contrapor ao capitalismo, mas acaba por se tornar fruto da sociologia burguesa, que apenas reitera a lógica que critica porque não capta o movimento da história, não conseguindo refletir de forma exata e profunda a realidade objetiva, captando apenas a superfície, a aparência, em uma espécie de “fotografia” deformada. Segundo Lukács, só é possível {re}conhecer as forças motrizes do processo social no romance se nele houver um reflexo literário profundo sobre a vida que assume a forma de movimento, o movimento da história.

Seguindo em busca de uma coerência acerca do processo de criação literária no que se refere a um reflexo justo da realidade, o marxista chega à conclusão de que esse processo social só pode ser dado por meio de um destino individual. Isso se justifica porque o romance é, nessa época histórica, uma espécie de epopeia burguesa por excelência, a qual se constrói como reveladora desse homem burguês, individualista e egocêntrico por natureza, justificando seu momento histórico, mas, ao mesmo tempo, conectando-se ao épico ao dar a ver as questões que tocam o social, o coletivo, por meio da movimentação histórica que se apoia na narração.

Dessa forma, o romance realista passa a figurar, por meio da ação, como os homens lidam com as próprias questões. É só por meio da ação que esses homens adquirem interesse uns pelos outros e se tornam dignos de representação na literatura: “Se não revelam traços humanos essenciais, se não expressam as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo” (LUKÁCS, 2010, p. 162).

Contrariando o naturalismo, o romance realista pode ser considerado uma forma que traz em seus alinhaves o que Lukács chama de “poesia íntima da vida”:

a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens. Sem essa íntima poesia não pode haver epopeia autêntica, não pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a despertar interesses humanos, a fortalecê-los e avivá-los. A epopeia — e, naturalmente, também a arte do romance — consiste no descobrimento dos traços atuais e significativos da práxis social. O homem quer ver na epopeia a clara imagem da sua práxis social (LUKÁCS, 2010, p. 164).

Já a obra naturalista, em seu método descritivo, é captadora, apenas, de natureza morta, por não figurar o movimento da história ao não ressignificar o passado no presente. Nela, os tempos, corpo da práxis social citada, não *conversam*, não conectam o leitor a uma consciência histórica, não dando à obra literária o *status* de autoconsciência da humanidade, como o faz o realismo. Seu foco é apenas o presente, ou seja, é o resultado de uma construção em que se observa o presente para replicá-lo sem considerar suas bases. É uma espécie de prosa chã, vazia e árida da vida burguesa — arte de laboratório, em que o homem não pode ter relação com as coisas descritas, pois é nivelado em relação a elas.

Na contramão do modo de figuração literária decadente burguês — o naturalismo — para ser realista, um romance precisa ser épico, histórico:

Na verdadeira arte narrativa, a série temporal dos acontecimentos é recriada artisticamente e tornada sensível por meios bastante complexos. É o próprio escritor que, na sua narração, precisa mover-se com a maior desenvoltura entre passado e presente, para que o leitor tenha uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos, do modo pelo qual estes acontecimentos derivam uns dos outros. Somente pela intuição deste encadeamento e desta derivação, o leitor pode reviver a verdadeira sucessão temporal, a dinâmica histórica deles (LUKÁCS, 2010, p. 171).

Ainda seguindo com o pensamento lukacsiano que toca o narrar e o descrever, referindo-se, respectivamente, aos métodos de figuração literária realismo e naturalismo, vê-se que a descrição desconectada de um trecho, ao não priorizar, neste, a profunda relação entre os homens, entre os personagens, de forma central, desemboca em um método inumano que só reitera o pensamento burguês por negar o movimento da história e as contradições da vida. Não é, portanto, a cópia fiel da realidade, proposta pelo naturalismo, que dá a ver a verdadeira e íntima poesia da vida.

Mas, afinal, de que forma as coisas podem se tornar poéticas na literatura, sem representarem natureza morta, sem serem inumanas, objetos inanimados, incapazes de despertar interesse, ainda que estejam *habitadas* por seres humanos? É necessário que estejam interligadas a acontecimentos nos quais existam experiências da evolução humana. Só assim é possível que elas provoquem, no leitor, emoções poéticas. Para Lukács, não existe na literatura uma poesia das coisas, desligada desses acontecimentos que envolvem o homem. Por isso, o narrador realista, verdadeiramente épico, não as descreve, mas conta a função que elas exercem na vida.

Com essa explanação, fica claro que a ligação que o naturalismo tem com a decadência ideológica burguesa se sustenta, sobretudo, por meio do fato de ele, na fase imperialista do capitalismo, transmutar o ser humano em coisa, configurando-se em literatura científica — o que elimina a dialética, a contradição que movimenta a obra em direção ao devir, à possível emancipação humana. Já o realismo se propõe a apresentar profundos dramas humanos que são capazes de proporcionar ao leitor um conhecimento mais íntimo dos participantes típicos de grandes momentos históricos. Esse tipo de composição literária se conecta, de forma indireta e complexa, à concepção de mundo do escritor, que precisa ter uma compreensão inteira e amadurecida do mundo, a ponto de enxergar a vida em sua contrariedade móvel, para, com isso, selecionar, como protagonista, um ser humano, cujos contrários cruzem seu destino.

Na tentativa de se opor ao capitalismo, o naturalismo, para tentar dar conta da revolta do proletariado, lança mão da literatura panfletária, apenas replicando a superfície do real, enquanto o realismo a questiona. O problema da literatura naturalista é registrar a “realidade” sem combater os resultados representados, as forças constituídas da vida capitalista, fixando apenas os efeitos, sem se atentar à figuração do caráter histórico conflitivo, à luta de forças opostas. Na França do pós-1848, esse naturalismo veio para combater o capitalismo e acreditou que o fazia, mas sua revolta não produziu e não produz qualquer efeito artístico, a não ser que tivesse conseguido penetrar nas raízes humanas.

Assim, entende-se que, no Naturalismo, as experiências vividas pelo homem em suas relações inter-humanas não estão em primeiro plano. O homem é apenas acessório, espécie de material ilustrativo que integra a situação descrita, enquanto,

no realismo, esse mesmo homem precisa ser o centro de um entrecho individual que tem seu destino cruzado por grandes questões coletivas, como já foi afirmado. Por isso, a obra realista é viva e se constrói de grande força humana, que é o resultado da posição do escritor em face da realidade.

Iterando o que já foi dito, essa abordagem é de fundamental relevância crítica, pois busca embasar o estudo da obra de estreia de Graciliano Ramos, o instrumento desta pesquisa. Faz repensar sobre o questionamento que deu forma a essa proposição: o que *Caetés* reflete? Graciliano conseguiu, já em sua obra primeira, captar e reproduzir a realidade tal como ela é, objetivamente, em sua essência? É possível uma leitura analítica, diferente das já existentes — que serão apresentadas logo mais —, que, em vez de ver apenas a representação do coletivo como foco, nuance naturalista, enxergue, nos alinhaves construídos por Graciliano, uma profunda discussão de natureza literária e histórica, revelando realismo?

Um grande escritor não deve representar coisas e situações estáticas, mas investigar a direção e o ritmo dos processos humanamente históricos, definindo, assim, o caráter histórico de tais processos. Essa é uma premissa de investigação do romance *Caetés* quando se pensa na possibilidade de haver um sentido realista na obra. Caso o leitor esteja diante de uma obra naturalista, como parte da crítica que será apresentada posteriormente quer, tem-se um romance de tese com uma apresentação estática e incompleta da realidade, privilegiando apenas o fenômeno. Porém, se Graciliano tiver captado e figurado a totalidade do real em sua obra, tornando-a autoconsciência da humanidade, ao caminhar rumo à emancipação humana, por levar o leitor a esse processo, haverá realismo.

Caberá, portanto, aos capítulos seguintes a discussão sobre a possibilidade de haver no romance citado o triunfo do realismo, que acontece quando a obra tem uma relação profunda e séria com uma corrente progressista e humana, sendo, por isso, contrária à lógica burguesa — apesar de ter nascido dela —, que está do lado oposto da humanização, privilegiando a mercadoria. Por isso, a literatura realista deve ser compreendida, nesse sentido, como combate.

### 1.3 *Do Realismo e do Naturalismo como métodos de figuração literária inerentes ao sistema literário brasileiro*

Tudo o que foi debatido até aqui, no que se refere a métodos de figuração da realidade usados na construção no texto estético, refere-se a conclusões do crítico literário materialista György Lukács obtidas por meio de análises do romance europeu. Isso traz para a confecção desta tese uma problemática que precisa ser enfrentada antes de seguir com o seu objetivo principal: em que medida as concepções de Lukács são legítimas na apreciação crítica de romances brasileiros?

Para dar vazão a esse certame, recorre-se, mais uma vez, aos estudos de Antonio Candido, já que, ao encarar o desafio de entender a literatura brasileira pelo viés histórico-materialista, ele o faz por meio de um método crítico dialético que leva em conta o elemento social como fator de construção artística, analisado no nível explicativo, não ilustrativo. Isso significa que, apesar de reconhecer que a literatura é a transfiguração da vida em objeto estético, sabe que o elemento social não pode ser expresso a partir do momento que é representado, apenas, na superfície do texto, como mera exemplificação de uma época ou de uma conduta. O teórico defende que, para encontrar a vida social na literatura, é preciso pressupor que “o externo (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2010b, p. 14). Com essa preliminar de que a compreensão da literatura se dá por meio de fusão entre externo e interno, entre forma e conteúdo, sem primar por uma análise, puramente, estruturalista ou sociológica, Antonio Candido avança no desenvolvimento de uma crítica literária, no Brasil, próxima do que foi desenvolvido por Lukács, ao considerar ineficaz a representação fotográfica e direta da realidade, e considera a literatura nacional dentro de um todo orgânico, denominado sistema literário, que se compõe sobre as bases da dialética local e universal, pois o Brasil é fortemente ligado à Europa, onde fora produzido o romance estudado pelo crítico marxista citado. Daí, importa discutir qual é o lugar que ocupa o romance *Caetés* nesse sistema, nesse contexto crítico.

Logo, vê-se que os teóricos, em seus pressupostos críticos, bem como os objetos estéticos analisados por cada um, levando em consideração o espaço de produção, estão vinculados. Os primeiros, pelo método investigativo materialista, e os

segundos, pela conexão histórica que dá ao romance brasileiro um caráter de dependência, por ter se construído no país sob a esteira da história da colonização europeia, atingindo, nessa mesma dependência, sua emancipação, na segunda metade do século XIX, com Machado de Assis. Compreender a literatura brasileira exige como prerrogativa a consciência de que ela é recente, “gerou no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir [...]. A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez, arbusto de segunda ordem no jardim das musas” (CANDIDO, 2006b, p. 11), o que não deve dar ao crítico a legitimidade de aplicar a teoria crítica lukacsiana sem considerar as peculiaridades da literatura brasileira, já que, embora a história da colônia esteja atravessada pela do colonizador, ao mesmo tempo possui a própria narrativa emancipatória. Por isso, é tão importante o diálogo com Antonio Candido, na perspectiva investigativa do realismo nas obras literárias nacionais.

Ao pensar a literatura brasileira do ponto de vista histórico, Antonio Candido defende a tese de que, como já foi colocado, as obras produzidas aqui não são autônomas. Ao contrário, acredita que cada uma integra um momento do sistema literário, articulando-se e influenciando sobre a elaboração de outras, sendo capaz de formar, no tempo, uma tradição, com continuidade, tornando a literatura uma atividade permanente. Para ele, a literatura nacional se configura, apenas, no século XVIII, quando o Brasil, com a possibilidade mínima de organização social e cultural, apresenta um todo orgânico formado por obra, público e autor, a ponto de possibilitar essa continuidade literária que foi citada. Afirma, assim, que, sem essa tradição, não há literatura como fenômeno da civilização.

Dessa maneira, cabe ressaltar que, para ele, o que houve antes da *ponte* que forma o sistema literário entre os períodos do Arcadismo e do Romantismo, nos séculos XVIII e XIX, respectivamente, são manifestações literárias que, embora tenham sido encabeçadas por escritores de reconhecido valor, como Gregório de Matos, por exemplo, não podem integrar o sistema, porque permaneceram isoladas. Segundo o crítico, outro fator latente que caracteriza a formação do sistema literário nacional e que o acompanha no decorrer do seu desenvolvimento, depois de considerar a tríade fundamental e a ideia de tradição, é o desejo, expresso pelos escritores desses períodos cruciais, de se ter uma literatura brasileira. Tal obstinação foi impulsionada, historicamente, pelos ideais da independência que marca tanto os

árcades, que trilharam um caminho mais universal, quanto o românticos, que optaram por ressaltar os temas locais — o que não é capaz de desfazer a dialética fundante da literatura brasileira em cada um desses períodos, pois é possível encontrar neles a expressão contrária do que propuseram ao representar o país, já que este se forma do que é genuinamente seu atrelado ao que representa sua origem no que toca à colonização.

O Arcadismo, apesar de tender à universalização, por reiterar o classicismo europeu, não deixou de exprimir sentimentos nacionais. É, segundo Candido, para o país, um movimento literário de grande importância, pois garantiu às letras brasileiras a inserção no sistema literário universal pelo domínio das formas construídas e consolidadas por ele. Os escritores árcades, mesmo morando na Europa, não deixaram de exprimir sentimentos brasileiros. É nessa época, inclusive, que o índio passa a trilhar os caminhos da literatura do país, com *Caramuru*, de Santa Rita Durão, e *O Uruguai*, de Basílio da Gama, passa pelo Romantismo, com Alencar, integra a literatura dos primeiros modernistas, com *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e chega ao romance de 30, com Graciliano Ramos, em *Caetés*, seguindo até a literatura contemporânea. Na tentativa de contrapor-se ao Neoclassicismo, que o antecedeu, o Romantismo brasileiro, contagiado pelos acontecimentos históricos de 1822, passou a *caminhar* rumo à particularização, tolheu a imaginação dos escritores, mas, ao mesmo tempo, garantiu ao sistema literário nacional a expressão de um conteúdo humano que representou a sociedade brasileira no que diz respeito a esse sentimento de missão.

Ao refletir sobre essa dialética fundante que integra tal sistema literário, desde sua formação, e que segue com ele, Candido conclui, sobre o Arcadismo e o Romantismo, que essa literatura empenhada, que desembocou no nacionalismo pitoresco romântico, não deve ser louvada nem condenada, mas aceita como a única possível diante das condições históricas do país. Segundo ele, foi positivo para a literatura brasileira que o sistema se acentuasse na fase neoclássica, adquirindo consciência estética. Ele ressalta, ainda, que a tradição europeia unida às descobertas do Brasil são a dialética sustentadora do sistema das letras estéticas do país. O local e o universal são um jogo positivo de forças que mistura tradição europeia com descobertas da nação brasileira: a primeira coloca a literatura do país no sistema

mundo, como já foi dito, e a segunda garante a representação de uma história que é unicamente brasileira.

Assim nasce no Brasil, principalmente com o Romantismo, essa literatura empenhada, interessada em exprimir brasilidade por meio de elementos descritivos locais como traços que diferenciavam a literatura brasileira da portuguesa — o que passou a ser critério de valor. Passou a se apegar, então, a temas indianistas como necessidade de se tornar autônoma, tentando esquecer o que é inegável: a aceitação de que era ramo da literatura portuguesa e de que acolher esse pressuposto não necessariamente tiraria sua independência, como reconheceu, mais tarde, com Machado de Assis. É preciso pensar, posteriormente, como se deu a representação desse índio, como símbolo nacional nesse período. A literatura romântica que o exprime, pelo viés estético, conseguiu verossimilhança em sua representação ou o seu realismo se enquadra muito mais na verdade literária que o ocultou pelo viés da idealização espelhada no cavaleiro medieval português, deixando transbordar nas linhas do texto, mesmo sem querer, essa dependência da literatura colonial? A literatura de Alencar, no que se refere ao mito heroico, pode responder essa questão. Cabe, portanto, nesse instante, a seguinte indagação: como *Caetés*, um romance de 1930, lidou com essa questão da dialética local e universal diante do empenho de tentar tocar o Brasil em meio a toda a tradição que o antecedeu e ao momento de sua escrita e publicação? O que a história do Brasil, nesse momento outro do sistema literário, ofereceu a Graciliano de matéria-prima para construção do seu primeiro livro? O que o romance exprime sobre a representação do índio e da história diante de mais de setenta anos de caminho percorrido pelo sistema literário na esteira do tempo e da evolução de técnicas literárias manejadas pelo escritor brasileiro moderno?

Já que a tese se propõe a investigar o realismo latente na obra de estreia do maior escritor do chamado romance de 30 brasileiro, cabe, depois de dissertar acerca das origens do romance europeu, que se ligam ao nosso sistema literário, como foi comprovado pela história, uma discussão acerca do nascimento do gênero no Brasil. Para isso, recorre-se, mais uma vez, às conclusões assertivas e solidificadas de Candido, o qual considera que o romance, gênero que nasce no país com o Romantismo, é o mais universal dos gêneros modernos. Tal gênero elabora, de forma consciente e por meio da observação direta, uma realidade humana que se transforma em um sistema imaginário durável, repleto de verossimilhança estética, de realismo.

Nesse contexto, é possível afirmar que, por ter nascido no início do século XIX, juntamente com a fundação do romance nacional, o Romantismo elaborou, por meio dos seus escritores, a realidade constituída de nacionalismo, devido ao sentimento de euforia, ocasionado pela independência do Brasil em 1822. Segundo Antonio Candido, esse é o traço que liga *Memórias de um sargento de milícias* a livros como *O Guarani* e *Inocência*. Nesse momento inicial em que o sistema literário está se consolidando no Romantismo, com o nascimento do gênero citado, propiciado pelo desenvolvimento da imprensa e da ampliação do público leitor, há mais um empenho patriótico de representar o Brasil do que um impulso espontâneo de figurar a realidade da nação. Por isso, afirma-se que o gênero se origina como uma importante forma de descobrimento do país, caracterizado como um gênero que se pauta muito mais pela interpretação social do que pela realização artística de alto nível, o que não poderia ser diferente, já que estava sendo apenas iniciado no Brasil, enquanto, na Europa, já era uma tradição configurada e consolidada.

Em suas páginas, começam a aparecer o homem brasileiro, a terra e a nova classe que estava se formando, a burguesia. Este último fator citado explica, de certa forma, a impossibilidade de o romance ter nascido com grandes compilações psicológicas em alto nível estético. De fato, essa sociedade brasileira que estava se constituindo tinha restritas relações sociais no que se refere ao desenvolvimento tanto da cultura quanto da educação. Como criar desde já o romance em seu ápice? Assim, acompanhando o nacionalismo literário e a formação da nova classe citada, o romance dá seus primeiros sinais na primeira metade do século XIX e toma corpo em 1843, com *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza, e *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, em 1844. Apesar das diferenças de enredo, de personagens e abordagens, é possível perceber, segundo Candido, uma preocupação com o espaço geográfico e social do país, o que resulta, ainda, no indianismo que reitera o nacionalismo citado.

É importante a constatação colocada por Candido quando afirma que, no Brasil, o romance nasceu regionalista e de costumes, com uma “ânsia de espaço, necessidade topográfica de apalpar o país” (CANDIDO, 2006b, p. 433), segundo as palavras do crítico em *Formação da literatura brasileira*, ao pensar o nascimento do romance no Brasil. Dessa forma, chega ao sistema literário brasileiro o grande pai do romance: José de Alencar, que adentrou a selva, o campo e a cidade, nessa busca

incessante pela representação do Brasil, contagiado pela atmosfera nacionalista. Nesse momento, também escreveram Manuel Antonio de Almeida, Franklin Távora, Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay, apresentando romances com o mesmo tom da busca pelo espaço, em suas diversas regiões, e pelo povo do Brasil. Podem ser citadas as seguintes obras: *Memórias de um sargento de milícias*, *O cabeleira*, *A escrava Isaura*, *Inocência*, entre outras. Nesse momento, segundo Candido, à parte, começa a se desenvolver, em terras nacionais, o romance histórico, que, juntamente com o indianismo, encarregado de representar o nacional por meio de um símbolo heroico, busca representar o passado histórico da nação — assunto fundamental desta investigação que será desenvolvido no momento/capítulo oportuno. O livro de Graciliano em investigação, publicado em 30, chama-se *Caetés*. Quem são? Podem ser interpretados como heróis?

Dessa forma, vê-se que, nessa trilha da tradição, o regionalismo segue em direção ao Naturalismo que acrescenta o Maranhão, com Aluísio Azevedo, e a Amazônia, com Inglês e Souza, e culmina no romance de 30, atingindo um ponto alto de estetização. Isso ocorre, também, com o indianismo e o romance histórico, tão relevantes para esta pesquisa, pois *Caetés*, de Graciliano Ramos, em 30, vai problematizar, em meio a um celeiro de obras regionalistas, a produção de um romance histórico indianista. Resta saber, com o andamento da pesquisa, que tons de representação do Brasil, no que diz respeito ao índio e à história brasileira, o romance de Graciliano apresenta, questão reiterada e latente que deve conduzir esta investigação. Em que medida ele dialoga com essa tradição e a supera ao integrar um momento do sistema literário nacional em que o romance já atingiu um outro grau de refinamento possibilitado pelo tempo de depuração do gênero e da própria história nacional em que está inserido?

Portanto, é inegável que, no Brasil, o romance nasce voltado para a representação da cidade, do campo e da selva, querendo tocar a vida urbana, a rural e a primitiva, querendo, como já foi dito, tatear o país. Para Candido, esse é o legado do Romantismo, que criará raízes no sistema literário. A prosa desenvolvida por Alencar e por Joaquim Manuel de Macedo, o grande estreante do gênero no país, *preparará o terreno* do sistema literário nacional para acolher as sementes literárias lançadas por Machado de Assis, em quem “juntam-se por um momento os dois processos gerais da nossa literatura: a pesquisa dos valores espirituais, num plano

universal, o conhecimento do homem e da sociedade locais. Um eixo vertical e um eixo horizontal, cujas coordenadas delimitam, para o grande romancista, um espaço não mais geográfico ou social, mas simplesmente humano que engloba e transcende” (CANDIDO, 2006b, p. 434). Machado fez literatura universal aprofundando os elementos locais.

Para Candido, de Joaquim Manuel de Macedo a Jorge Amado, o desenvolvimento do romance demonstra uma grande preocupação com a construção de uma cultura nacional com o sentimento de missão de mostrar o que é o Brasil: quando esse nacionalismo e esse empenho aparecem no romance, há realismo, demonstrando que este não é exclusivo de romances modernos. Ao *caminhar pelas calçadas do sistema literário nacional* na busca dessas frutíferas conexões, o crítico chama a atenção para o fato de que o romance naturalista renegou o trabalho de José de Alencar, descartou duas excelentes produções como *Memórias de um sargento de Milícias* e *Inocência* para inspirar-se em Zola e em Eça de Queirós, enquanto Machado de Assis alimentou-se, brilhantemente, do sistema que o abraçara, ou seja, da obra dos seus predecessores:

Se voltarmos, porém, as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente na obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antonio de Almeida, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe existência dos predecessores, e essa é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, cada geração, os melhores recomeçam da *capo* e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta é a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo.

Sob tal aspecto, é o herdeiro de Macedo, Manuel Antonio, Alencar, que foram no romance seus mestres e inspiradores. É claro que seu gênio não decorre disso; pelo contrário, seguiu-os porque era um gênio com força suficiente para superá-los e dispensar os modelos estrangeiros. Por isso é o escritor mais brasileiro que jamais houve e, certamente, o maior. A sua aparente singularidade se esclarece, para o historiador da literatura, na medida em que se desvendam as suas filiações e, para o crítico, quando as liga ao talento peculiar com que fecundou a fórmula do romance romântico, acrescentando à apresentação realista das relações sociais urbanas uma profundidade analítica inacessível à boemia de Manuel Antonio, mas pressentida pelo Alencar de *Senhora* e *Lucíola*, no qual se entronca diretamente (CANDIDO, 2006b, p. 436-437).

Portanto, depois de veicular romances estrangeiros, que preparam o público leitor para o recebimento das produções nacionais, a imprensa brasileira começa a ser a principal responsável pelo nascimento e pelo triunfo do romance no país, que se origina no corpo dos folhetins, priorizando a história, a tragédia e o sentimental. É nesse contexto, após algumas publicações de romances históricos, que brilha pelas mãos de Alencar, em 1857, *O Guarani*. Com Macedo, os personagens não têm vida interior amplamente desenvolvida como em Alencar. Faltou-lhe, segundo Candido, força para construir personagens carregados de densidade, como é possível encontrar em Alencar e em Machado de Assis — técnica substancialmente desenvolvida em 30.

Segundo o crítico, o mérito de Macedo foi retratar a vida burguesa do Rio de Janeiro. O autor abriu caminhos e estimulou os que vieram adiante. A partir de 1860, a produção de romances se amplia no país graças a José de Alencar, que retomou e fecundou a obra do autor de *A moreninha*, como Machado de Assis fez com a sua. Teria sido esse o caminho de Graciliano ao produzir em 1933 um romance que possui uma relação dialética de aproximação e afastamento em relação ao que o antecede? Ainda seguindo o raciocínio de Candido, é possível afirmar que há, na obra de Alencar, uma presença espiritual desse grande estreante, no que se refere a elementos novelísticos, mas ele insere novos elementos, tais como: o indianismo, o regionalismo e a importante análise psicológica, que será retomada por Machado de Assis, de forma brilhante, e ainda amplamente desenvolvida por Graciliano em 30.

Como dito anteriormente, o indianismo possui, nesse momento do sistema literário nacional, característica exótica, pitoresca, carregamento de cor local, que, apesar de querer configurar o nacionalismo dos escritores, reafirmava velhas tendências europeias. Quanto ao regionalismo romântico, encontrado em diversas produções, como nas já citadas, pode ser visto como a manifestação de excelência no que se refere à pesquisa de país, sendo ramificado no romance de 30 a servir de estrutura para grandes produções. No entanto, para Candido, esses dois importantes fatores não bastavam ao amadurecimento do romance. Era preciso inserir a análise psicológica, que foi o *carro-chefe* de Machado de Assis, tornando a literatura mais viva por meio dos seus grandes narradores-personagens. Para Candido, é essa experiência com seus personagens que torna a obra de Machado tão viva e próxima

da nossa vida profunda, que provoca estremecimentos humanos em meio aos seus pensamentos sufocados.

Segundo o mesmo crítico, essa experiência psicológica, que proporciona ao leitor a experiência com certos abismos, eleva a literatura do país àquilo que transcende o nacional. No entanto, seria injusto afirmar que Machado fundou a importante técnica no sistema literário brasileiro. Ele, em verdade, continuou o que Alencar já havia desenvolvido em *Senhora* e em *Lucíola*, romances que apresentam agudo senso de complexidade humana, fator central da obra de Graciliano Ramos no moderno romance de 1930, que se ancorou em narradores em primeira pessoa.

No intuito de seguir conhecendo o sistema literário brasileiro para conectar a obra de Graciliano a essa corrente denominada tradição, com o objetivo de compreender suas relações e seus avanços, a pesquisa segue com a premissa de analisar o momento crucial do aparecimento de Machado de Assis e acrescenta um ponto novo de reflexão, nessa perspectiva, ao discutir o desenvolvimento da literatura realista do autor *colada*, temporalmente, ao surgimento do Naturalismo — assunto fundamental para o objetivo da tese: discutir realismo e naturalismo na obra de estreia de Graciliano. Parece que essa polêmica que envolve a leitura crítica de *Caetés* nasceu com Machado de Assis no país.

Assim, afirma-se que o pilar desta proposta crítica, quando decide discutir naturalismo e realismo, ancora-se no entendimento dos termos a partir do pressuposto de que são métodos de construção literária comprometidos com a representação da vida social, fato que leva à conclusão de que tais preceitos estéticos podem extrapolar a ordenação de periodização literária em movimentos ou escolas. Porém, para ser coerente com o que foi apontado até aqui, não se pode descartar a informação de que o Naturalismo, como método de figuração da vida, está atrelado a um determinado contexto histórico, no que se refere ao seu surgimento, e atinge seu ápice em um dado período literário.

Logo, para tentar entender seu enraizamento e seu florescimento no Brasil, é importante apontar semelhança entre obras tradicionalmente aproximadas, sob a mesma denominação geral em um determinado tempo, para definir esse apogeu do movimento, com o objetivo de entender como ele se aproxima e se distancia tanto do que veio antes, na historiografia literária brasileira, com o romance romântico, quanto do que foi produzido no país paralelamente ao seu desenvolvimento, com Machado

de Assis. Essa construção dialética, no que toca o sistema literário brasileiro, dará substância para pensar o romance de 30, em que Graciliano Ramos se insere com seu romance de estreia, sob essa perspectiva crítica que visa discutir o método construtivo da obra em análise.

É importante compreender o significado que a palavra naturalismo tem quando é usada em literatura. Acredita-se que tenha ficado claro na discussão, já apresentada, o pressuposto que o compreende como método de construção literária decorrente de um processo histórico pós-1848. Como escola, diferencia-se do Romantismo, pois passa a incluir o povo como tema sério. No que se refere à comparação com o Realismo, segundo Paulo Franchetti (2013)<sup>11</sup>, muitos autores acreditam que as fronteiras entre ambos os movimentos são tênues, chegando, inclusive, a misturá-los, como demonstram Bornecque e Cogny:

O conteúdo dos termos realismo e naturalismo parece tão vizinho que várias obras de críticas consagradas a esses 'momentos' de nossa literatura puderam, indevidamente, sob o nome de Realismo ou de Naturalismo, estudar os mesmos autores, os mesmos temas e os mesmos fatos (BORNECQUE; COGNY, 1958, p. 15 *apud* FRANCHETTI, 2013, p. 4).

Para o autor, há ainda quem acrescente a essa discussão apenas uma lista cronológica de autores que não se atenta para as características internas das obras, concluindo apenas que o Realismo é a etapa prévia do Naturalismo: o primeiro dataria de 1848 a 1868, e o segundo, de 1868 a 1878.

O tratamento que Lukács dá à questão é diferente. Ele não trabalha com tais conceitos atrelados a períodos literários estanques, mas como métodos de figuração da vida que podem ultrapassar a barreira de períodos literários, como já foi afirmado. Para Tânia Pellegrini (2018), em *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil*, convencionou-se chamar de realismo algumas escolas literárias da segunda metade do século XIX, mas o realismo como método de composição nasce no Brasil por uma necessidade histórica que precede o Realismo e o Naturalismo e segue seu caminho na esteira do sistema literário, passando por 1930, sendo inclusive

---

<sup>11</sup> Originalmente, o texto citado estava disponível no *Blog Paulo Franchetti* (<http://paulofranchetti.blogspot.com/2013/06/naturalismo-no-brasil.html>), porém foi retirado do site a pedido do editor do livro em que será publicado. Para fins de consulta, é possível fazer *download* do texto em: <https://docero.com.br/doc/x5n0xcn>. Acesso em: 1º ago. 2021.

encontrado na contemporaneidade. Ela acrescenta que o realismo como escola é, na verdade, apenas o ápice da ânsia de representar o real. No entanto, como método de figuração da vida, está em todo o século XIX, inclusive no Romantismo, e se fixa na escola denominada realista no Brasil. Há, portanto, realismo em diversos momentos da literatura brasileira, apesar de ser necessário reconhecer que ele é suprimido nas vanguardas do século XX.

Entende-se, assim, o realismo como tentativa de captação da realidade pela literatura ao longo do tempo e o Realismo, com letra inicial maiúscula, como essa tentativa já assimilada como estilo, escola, que se consolida apenas na segunda metade do século XIX no país. É preciso reconhecer que há momentos em que ambos podem se cruzar, como é o caso da literatura de Machado de Assis, sobre a qual o texto discorrerá posteriormente.

Voltando a abordar o Naturalismo, nota-se que a defesa de Franchetti, no que diz respeito a essa questão, está bem aliada ao crítico marxista, pois, para aquele, o naturalismo é tanto uma teoria, uma perspectiva, quanto um tipo específico de texto, um ajuntamento de técnicas literárias totalmente aliado ao nome do seu principal autor: Zola. Diante dessa problemática, importa, como já foi adiantado, entender como se desenvolveu, em terras brasileiras do século XIX, essa técnica literária que se atém à expressão da classe proletária, diferenciando-se do Realismo, que tem seu foco na problematização da burguesia.

Contrariando o que aconteceu em Portugal, observa-se que esses termos não puderam caminhar em harmonia sinonímica no Brasil, pois, com a publicação de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, em 1878, Machado de Assis, que acabara de publicar *Iá Iá Garcia*, tendo seu conflito centrado no sentimento e na injustiça social, faz uma crítica ao escritor português, no que diz respeito aos seus dois primeiros romances. O escritor brasileiro, que pouco depois escreve *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881, revolucionando e consolidando o sistema literário nacional, critica o artista lusitano por representar, segundo ele, a tendência literária de Zola, sendo um fiel discípulo deste por meio de uma literatura empenhada na representação fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis.

Com o êxito da literatura naturalista de Eça de Queirós no Brasil, que defendia ser a arte bela, justa e verdadeira aquela voltada para a ciência por descrever a verdade, percebeu-se que tanto aqui quanto no contexto ocidental, a literatura de Zola

espalhara-se, adquirindo significância de atualidade, de modernidade literária. Porém, Machado a recusa e ruma para uma literatura realista com a criação de um defunto autor, protagonista de um livro que, apesar de ressuscitar o narrador intrometido do Romantismo, apresenta viés realista, no sentido lukacsiano.

Essa constatação explica a mistura incoerente que se faz com os termos Realismo e Naturalismo. No contexto nacional, o último se ancora na figura francesa de Zola. O primeiro, no brasileiro Machado de Assis, que produziu literatura se opondo à continuidade do Romantismo e à literatura em voga, à produção romanesca naturalista, que apenas documenta, não tem o fator psicológico, estando amputada da mola material que revela, profundamente, o destino dos personagens. Se, no Brasil, naturalismo fosse considerado um sinônimo de realismo, Machado não poderia ser considerado um escritor realista, pois, em seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, segundo Franchetti, o que se tem é um defunto autor expondo sua miséria no amor e na vida.

Não há, em sua literatura do período, uma profunda crença de que a ciência possa explicar o mundo; ao contrário, com a teoria do Humanitismo, exposta pelo personagem Quincas Borba, o que se vê é uma caricatura do Humanismo, movimento de transição entre a Idade Média e o Classicismo que se apoiava no antropocentrismo e, conseqüentemente, na razão científica. O autor, na ocasião, ironiza o darwinismo, corrente científico-filosófica aclamada pelos naturalistas. Em sua obra, nota-se, também, a ausência de determinismo genético. Portanto, Machado só pode ser visto como realista se for por meio de uma análise crítica mais ampla, aquela que compreende o realismo como método de figuração da vida que retrata o movimento social, como o define bem Lukács. Se realismo/naturalismo ocorrem no Brasil na segunda metade do século XIX, tendo como *espelho* a fórmula de Zola, quando defende o romance experimental, é possível dizer que a obra do escritor *nada* contra essa corrente, sendo, assim, antirrealista. Portanto, “Machado, assim, só pode ser denominado ‘realista’ num outro registro, mais amplo, que não diz respeito à forma nem aos pressupostos da literatura realista/naturalista, mas ao propósito de retratar o movimento social” (FRANCHETTI, 2013, p. 6).

Logo, por causa de Machado de Assis, não há no Brasil uma conciliação entre Realismo e Naturalismo, sendo este último uma escola literária baseada em um conjunto de pressupostos objetivos defendidos por Zola, como já foi afirmado, em seu

conhecido texto *O romance experimental*, publicado em 1880. Esse texto, na verdade, faz parte de uma coletânea de sete trabalhos do autor publicados em uma obra homônima que tem por objetivo defender a necessidade da abordagem científica na construção literária, chegando a comparar a proposta de um romance experimental a um estudo de medicina de Claude Bernard em 1865. Depois de analisar os estudos do médico, Zola descobre que há um determinismo absoluto na condição da existência de corpos e, imediatamente, passa a questionar se isso é possível na arte das letras.

Zola passará, portanto, a ver a literatura como um exercício de experimentação, crendo ser o romance um experimento de laboratório, em que são colocados vários personagens com diversos traços biológicos que seguirão com o desenvolvimento lógico, ancorando-se em determinações pré-estabelecidas. Dessa forma, o romance passa a existir para comprovar que a ciência domina. Para ele, a arte que tem como pressuposto a ciência será sempre mais verdadeira do que a que constrói sua verossimilhança em outro valor, pois o conhecimento científico é um terreno sólido.

Dessas constatações acerca do naturalismo, surge a explicação para o narrador em terceira pessoa, o observador, uma espécie de cientista, análogo ao médico, para ser mais claro. Sendo onisciente, não explana apenas o que é exterior ao personagem, mas também o seu interior. Dessa forma, por se apoiar na ciência, a literatura passa a ser, inclusive, um documento útil e pode antecipar conclusões científicas, servindo de base apoiadora para aquela. É decretada pelo pai do naturalismo a morte do homem metafísico, o qual abre espaço para o ser fisiológico. Por isso, afirma-se que o naturalismo passa a se apoiar em dois princípios norteadores: a base biológica do ser humano, que passa a ser compreendido tanto pela sua herança genética quanto pelo meio em que vive; e o pendor descritivo, que passa a ser central nesse tipo de método.

O personagem que é representado de acordo com seu estado biológico, ou seja, como um animal, necessita, segundo Zola, ser completado pelo meio, por isso o escritor sente tamanha necessidade de descrever. O homem não é mais um intelectual, mas um animal pensante que está no mesmo nível dos demais elementos da natureza que o cercam. Por isso, personagem e ambiente se tornam inseparáveis. Diante dessas constatações, vê-se que Zola fez escola. Sua influência é inquestionável e, em muitos lugares, ser realista significou o que hoje se entende por

ser naturalista, isto é, algo profundamente aliado às suas teorias e aos seus métodos. Essa discussão prévia é importante, pois guiará a análise do texto de Graciliano nas páginas seguintes, em que tais elementos da narrativa atuarão como pontos de destaques na análise que tentará dar conta do questionamento central da tese.

Assim como os demais movimentos literários ocorridos no Brasil, desde a origem dos primeiros textos estéticos, o Naturalismo surgiu, na segunda metade do século XIX, sob fortes influências da literatura europeia, o que reforça a teoria dialética, defendida por Antonio Candido, que define a literatura nacional de acordo com um pressuposto contraditório que a coloca como local e universal. Isso faz sentido, quando se percebe que, no Brasil, o então movimento passou a ser visto com relevância após a publicação de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, em 1878.

Nesse contexto, segundo Franchetti, houve diversas conferências, ditas realistas, atribuídas ao escritor português, tendo como pressuposto, como foi o caso da realizada no cassino lisbonense em 1871, a defesa de que o romance moderno devia fundar-se sobre a observação e a análise, escolhendo seus temas de acordo com a realidade contemporânea a ele, ou seja, ao seu tempo de escrita. Esse dado é importante, pois faz perceber que, enquanto o Naturalismo opta pela contemporaneidade, pelo presente, o realismo, segundo a teoria lukacsiana, valoriza a história, ou seja, o passado, o qual se predispõe a dialogar com o presente no texto.

Logo, vê-se que um romance histórico naturalista seria um delírio. Em *Caetés*, esse será um dos caminhos seguidos para a investigação do método de figuração da vida, pois, ao mesmo tempo que parte da crítica rotula o romance como naturalista — o que será desenvolvido no capítulo seguinte —, a percepção da história como matéria-prima da construção literária graciliânica é indubitável. É recorrente a proposição crítica de que o escritor brasileiro se inspirou, inclusive, no artista português para se erguer como literato. No entanto, o texto de Graciliano, em alguma medida, é histórico, enquanto, para Eça, a novela histórica devia ser recusada como gênero viável, sendo inferior, falsa e não digna de atenção, cabendo a ela apenas o lugar de sátira ou pastiche, como argumenta Franchetti ao referir-se à obra *A Ilustre Casa de Ramires*.

O Naturalismo nasce no Brasil sob forte influência queirosiana e, como na Europa, quer ser auxiliar da ciência e da consciência, comprometendo-se com a verdade e com a promoção da justiça social. Em terras nacionais, tem como estreante

e escritor principal Aluísio Azevedo, que publica o primeiro romance naturalista brasileiro em 1881, *O Mulato*. Em 1884, vem a público *Casa de pensão*. O escritor segue produzindo romances naturalistas e, em 1897, ocorre a publicação de *O homem e*, em 1890, *O cortiço*. Além desses, também estão alinhados ao naturalismo *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha, em 1895, e *A normalista*, em 1893, do mesmo autor anteriormente citado. Destacam-se, ainda, no leque naturalista brasileiro, *O missionário*, em 1891, de Inglês e Souza, e *A carne*, em 1888, de Júlio Ribeiro.

Muitos desses livros foram sucesso de público, mas Franchetti, alinhado à crítica de Antonio Candido, ressalta que *O Cortiço* se destacou e mereceu uma valorização constante e unânime por parte da crítica, pois, em vez de se contentar com o que seria a representação de um cortiço aos moldes de Zola, ao falar de uma habitação como essa no Rio de Janeiro, representa, por meio dela, o país todo. Nessa ocasião, Aluísio Azevedo busca a representação alegórica do Brasil. Trata-se de uma escrita empenhada que quer tocar e figurar o Brasil — traço marcante de grande parte dos bons romances brasileiros desde a formação do sistema literário nacional na primeira metade do século XIX.

Quanto ao realismo como método de figuração da realidade brasileira, é possível reconhecer que ele não nasce com as influências de Eça ou com as publicações da segunda fase machadiana, mas com a publicação dos primeiros romances brasileiros. O movimento dá sinais de vida no país com *Memórias de um sargento de milícias* e com Alencar, pois é inegável que as obras românticas, as que inauguram o gênero romance no país, já demonstravam interesse pela realidade. Para Tânia Pellegrini, o realismo foi transplantado da Europa para o Brasil, mas, com o nosso desenvolvimento histórico, foi se adequando à nossa realidade:

Assim, desde “O filho do pescador” e “Memórias de um sargento de milícias”, fez-se um longo caminho de mudanças históricas, ideológicas e estéticas, em que o conceito de realismo, transplantado da Europa, passou de estrutura de sentimento a ideia dominante, adequando-se às condições brasileiras, de modo a poder desempenhar funções específicas ditadas pelo novo contexto, o que provavelmente permitiu seu enraizamento e a abertura de uma via que permanece na literatura brasileira até hoje (PELLEGRINI, 2018, p. 98).

Ainda segundo a autora, o realismo é a primeira matriz do romance brasileiro, pois muitas obras demonstram que, apesar de o país ter importado fórmulas literárias, é a sua condição histórica que aparece na materialização estética de tais fórmulas.

Por isso, o modo como a fórmula importada se mistura à história brasileira é o que deve ser considerado para a análise crítica. Como escola, não é apenas uma ideia copiada, já que se desenvolveu no Brasil quando o país estava preparado historicamente para isso, com o advento da abolição da escravidão, da proclamação da república e do desenvolvimento da classe trabalhadora. Diferentemente, o Naturalismo, apesar de não ter deixado de exprimir características regionais, se desenvolve no Brasil não por demanda histórica, como foi o Realismo, mas por moda, o que mostra que os termos indicam diferenças no que toca o estilo, a posição política do autor e a composição da obra.

Ambos os termos se assemelham por terem considerado, na literatura, as classes baixas, levando o povo a sério. Os dois seguem como métodos de figuração da vida com o decorrer do sistema literário nos séculos XX e XXI, na busca de representar a gente média, das classes baixas e dos sentimentos e das ações até então indignos de frequentar as páginas da literatura nacional. Ainda segundo Tânia Pellegrini, o realismo permanece até a contemporaneidade porque é um território ideologicamente questionado, tendo problemas para caber em períodos literários específicos. Continua a caminhar na esteira do sistema literário porque tem múltiplos discursos, possui inadequações, excessos e simpatia para assimilar grupos sociais até hoje não assimilados pela literatura, pela sociedade e pela ideologia.

Diante disso, adianta-se que o texto em questão seguirá, portanto, com o objetivo de continuar mapeando a presença do realismo no sistema literário brasileiro até chegar em 1933, com a publicação de *Caetés*, na expectativa de apreciar a obra dentro dessa discussão que prioriza encontrar a vida figurada no texto, desde que ela esteja representada com a eficácia estética realista. No entanto, é importante ressaltar que, antes de seguir com a análise do sistema literário, no capítulo 3, sob a luz do realismo para desembocar na análise da obra *Caetés*, é necessário que se faça uma compilação da recepção crítica do romance, passando por duas divisões temporais do século XX e pelo início do XXI: *o calor da hora* da publicação, *o correr do século* e *a visão contemporânea*.

## Capítulo 2

### O romance na gaveta (recepção crítica de Caetés)

*Dirão talvez que é um livro pessimista. Pode ser. Mas si os retratos são feios, eu desde já posso garantir que a culpa não é dos retratos. É dos originais.*

Dias da Costa

## 2.1 *No calor da hora*

A natureza da crítica literária é analisar, interpretar e julgar uma determinada obra de acordo com pressupostos teóricos que atribuam a ela certos valores. Tal ato busca entender um texto literário sob a luz de um método específico, com seus pressupostos bem definidos. No Brasil, a crítica literária *caminhou* das notas de jornais à universidade, passando a conquistar lugar em livros e em revistas especializadas. Assim como a literatura, a crítica também está inserida em um contexto social, histórico, podendo sofrer influências em relação àquilo que afeta o meio intelectual, como o desenvolvimento das ideias que tocam a leitura especializada em relação à filosofia e à ciência.

No Brasil, ela passa a se desenvolver com a configuração do sistema literário no século XIX, momento em que a literatura avança, pelo nascimento do romance, que se deu com o significativo desenvolvimento da imprensa e da consciência de nacionalidade. Em 1873, é marcada, de forma muito significativa, pelo texto “Instinto de Nacionalidade”, de Machado de Assis, o qual manifestou-se em prol da independência literária da nação, apoiando-se no sentimento íntimo de país, ao propor um balanceamento entre o universal e a cor local, reconhecendo, de forma madura, que a independência da literatura nacional, tão almejada pelos românticos, estaria na sua própria dependência, pois o Brasil, como parte de um todo, não poderia se isolar apenas na literatura.

Com o advento do Realismo e do Naturalismo, na segunda metade do século XIX, sob a influência de Comte, Taine, Darwin e Marx, forma-se uma tradição crítica apoiada no aspecto social. Nessa vertente, destacam-se: Silvio Romero, Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda, Astrogildo Pereira, Nelson Werneck Sodré e Antonio Candido, entre outros. Assim, à medida que foi se especializando, a crítica foi se diversificando em diferentes lentes. Há os estudos formalistas, os psicológicos, os biográficos e os sociológicos. Porém, nota-se que, diante dessa diversificação, dois polos sempre se destacaram. Há a leitura crítica que defende a análise dos valores intrínsecos da obra literária, acreditando que esta é autônoma, ao elevar as questões de ordem estética como absolutas; e há, ainda, aquela que se constrói supervalorizando os aspectos extrínsecos, aqueles extraliterários, sem dar aos termos estéticos sua devida importância.

As páginas seguintes buscarão recuperar parte significativa do que foi publicado sobre a obra *Caetés*, desde os textos publicados na imprensa nordestina, dos anos 30, passando pelo século XX, que desenvolveu o rótulo naturalista atribuído à obra, à contemporaneidade, que impulsiona a discussão por meio de questionamentos e diálogos. Dessa forma, na busca de alimentar-se dessas proposições, esta tese seguirá segundo os princípios de Antonio Candido, que fez da polarização entre elementos internos e externos o pensamento dialético crítico que une forma e conteúdo, na busca da interpretação do mundo da obra, que contém, pelo modo como é construído, o mundo dos homens: tanto os elementos técnicos quanto a mimesis são relevantes para uma leitura crítica que reconhece a autonomia da arte, como relativa. É por esse caminho crítico que esta tese pretende seguir ao analisar a estreia de Graciliano.

Assim, depois de discutir as questões que envolvem a relação entre a arte e sociedade, na perspectiva do aparecimento do gênero romance na Europa e no Brasil, tratando, inclusive, dos possíveis métodos de figuração da vida, usados pelos escritores nesse tipo de composição, é chegada a hora de conhecer a recepção crítica do romance de estreia de Graciliano Ramos neste capítulo, que tem por objetivo analisar os aspectos considerados mais relevantes na trajetória da fortuna crítica de *Caetés*. É importante ressaltar que não se trata de uma abordagem integral, dada a imensidade de trabalhos, mas de uma demarcação de momentos decisivos. O que foi dito pelos principais críticos do país acerca dessa obra no calor de sua publicação até a atualidade? Antes de *mergulhar* nessa miscelânea de opiniões que trazem diversas cores, é importante esclarecer dois pontos fundamentais que aguçaram a construção da pesquisa.

O primeiro se deu quando foi possível perceber que esse romance é o menos estudado pela crítica que se dedica, há quase um século, à obra do escritor alagoano. No que diz respeito à escolha recorrente dos estudos da obra ficcional do autor, nota-se uma predileção pelos três romances seguintes a essa publicação, com destaque para *São Bernardo* e para *Vidas Secas*. O romance que passou cinco anos na gaveta do editor para ser publicado estaria na gaveta da crítica assim como o “*Caetés*” de João Valério? É preciso ressignificá-lo, sem descartar o que já foi escrito até aqui. O objetivo é, na verdade, percorrer tal acúmulo para dialogar. O segundo ponto ganha relevo quando se percebe a existência de pontos polêmicos nessa recepção crítica

no que se refere ao método de composição literária usado por Graciliano para transformar a vida em arte. Parte da crítica enxerga *Caetés* quase como uma produção à parte no seu acervo ficcional: um livro naturalista vinculado à tradição do século XIX que ainda não apresenta uma força de humanidade capaz de se atualizar por não permitir ao leitor uma percepção de diálogo entre o presente e o passado. Porém, há um viés contemporâneo de leitura que questiona esse posicionamento ao desconsiderar o naturalismo como alinhado do romance, colocando-o na mesma estirpe dos romances realistas do autor.

Ao notar essa divergência, percebeu-se a necessidade de aprofundar a discussão nessa ocasião, pois há textos críticos sobre a obra de Graciliano que a rotulam como naturalista, disseminando tal ideia como verdade absoluta. Contudo, essa proposição aparece em larga escala muito mais como citação do que como análise aprofundada na teoria de Lukács. Assim, será apresentado a seguir um recorte crítico que dará corpo a essa controvérsia. É a partir dela que será construído, 87 anos depois da publicação, esse novo olhar sobre o romance em questão, com o objetivo de dar seguimento a esse diálogo para contribuir com a construção crítica da obra, que merece continuar sendo estudada por ainda trazer reflexões profundas e importantes sobre a atualidade, já que tem como *chão* a história, não a ciência — sendo esta premissa absoluta do naturalismo. De fato, não é possível conceber o livro como um romance de tese.

Graciliano<sup>12</sup> nasceu na cidade de Quebrangulo, em 1892, três anos após a proclamação da república, a qual conseguiu se estabelecer por meio de um golpe militar. Foi o primeiro de dezesseis filhos, e sua biografia relata que ele não era o preferido dos pais. Teve uma infância sem brincadeiras, apanhou muito e era visto como um menino feio e desinteligente. Ainda, era tratado com impaciência, e sua educação foi rígida e violenta. Além disso, foi alfabetizado tarde. Para ele, não havia nada pior do que a prisão de uma escola primária do interior do Brasil. Ainda criança, foi atrás do tabelião Jerônimo Barreto para conseguir livros, porque sonhava com eles.

---

<sup>12</sup> A breve apresentação biográfica do escritor tem por objetivo demonstrar como Graciliano foi apresentado à literatura indianista brasileira, bem como comentar seu conhecimento das obras clássicas que integram o sistema literário nacional em suas diversas vertentes. É importante ressaltar que o escritor também foi leitor de obras marxistas. Porém, tal aparte não deve dar a esta proposição crítica o rótulo de crítica biográfica.

Conseguiu *O Guarani*<sup>13</sup>, de José de Alencar, sua primeira leitura. A partir desses fatos narrados por Dênis de Moraes na biografia *O Velho Graça*, sabe-se que o garoto passou a trilhar de vez o caminho da literatura. Foi pelas mãos do senhor Jerônimo que o menino Graciliano foi apresentado a índios, a reis e a príncipes. Era tido como esquisito, porque largava qualquer brincadeira pelos livros e era profundamente recolhido dentro de si.

Leu boa parte das literaturas romântica e realista/naturalista. Gostava de estudar dicionários. Aos onze anos, escreveu seu primeiro conto, *O pequeno pedinte*, o qual foi classificado por ele, na vida adulta, como um conto simples, ensaio sem estética, sem forma, sem coisa alguma de relevância — imaturidade. Em 1910, aos 18 anos, mudou-se para Palmeira dos Índios e foi trabalhar atrás do balcão da loja de tecidos do pai. O senhor Sebastião não queria para o filho a literatura, mas o comércio. Como autodidata e leitor voraz, leu Karl Marx em francês três anos antes da revolução russa. Em 1914, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou em jornais. Porém, em 1915, precisou voltar para casa, pois a peste bubônica acabou matando três irmãos e um sobrinho do escritor. No mesmo ano, casou-se com Maria Augusta, com quem teve quatro filhos. Tornou-se comerciante. A esposa morreu por complicações no parto, e Graciliano entrou em um profundo luto, em extrema melancolia, chegando a pensar em suicídio. O que o salvou foi sua biblioteca repleta de títulos.

Graciliano, então, retomou, aos poucos, seu trabalho com a literatura. Em meados de 1925, o jovem escritor podia ser visto no fundo de sua “Loja Sincera” ou em casa escrevendo uma narrativa centrada em um personagem chamado João Valério, empregado de uma firma comercial. Este se apaixona pela esposa do patrão e tem com ela um caso extraconjugal, que acaba denunciado por uma carta anônima ao marido Adrião, que, desesperado, comete suicídio. O romance com Luísa se desfaz e Valério retoma sua vida. Segundo Dênis de Moraes, o conto aumentou tanto de tamanho que virou o romance *Caetés*. O livro foi concluído um tempo depois, mas Graciliano continuou a trabalhar nele até remetê-lo ao editor.

Em 1926, Graciliano concorreu ao cargo de prefeito de Palmeira dos Índios. Escolheram-no como candidato, o que lhe trouxe muitas preocupações, já que estava

---

<sup>13</sup> É curioso perceber que o primeiro romance escrito por Graciliano dialogue justamente com o primeiro livro pelo qual se interessara no que diz respeito à temática indígena.

cuidando de sua loja e do seu primeiro romance: a prefeitura poderia atrapalhar sua escrita. Ganhou a eleição em 1927 sem esforço algum. Logo conheceu Heloísa e casou-se com ela. Com a vida completamente atarefada, passou a trabalhar no romance à noite enquanto os filhos dormiam. Ainda segundo o biógrafo citado, Graciliano foi um prefeito incomum. Andava pela cidade, conversava com a população, recebia qualquer um a qualquer hora em seu gabinete e era tido como um verdadeiro *mão de ferro* no que toca à organização e à ordem de Palmeira dos Índios. Não demorou para ter filhos com a segunda esposa. Nessa trajetória de comerciante a prefeito, empobreceu no cargo público, o que não é comum acontecer no Brasil, e sua loja faliu. Vendeu seu comércio apenas para pagar dívidas.

Entre 1925 e 1930, o romance foi escrito, reescrito e revisado por diversas vezes. Em cartas enviadas a Heloísa de Medeiros Ramos, em 26 de setembro de 1930, Graciliano disse: “Fiz um capítulo de vinte e cinco folhas e mandei uma carta a Rômulo. Peça aos santos que esta encrenca termine daqui para novembro. [...] Há de ter graça no fim, quando compreenderem que o livro não presta pra nada” (RAMOS, 1992, p. 111). Em 27 de setembro do mesmo ano, ainda se correspondendo com a esposa, o escritor diz que “os Caetés vão indo, assim, assim”. Dois dias depois, afirma à mesma interlocutora que passara o dia de domingo muito ocupado mexendo no livro sem ser importunado.

Ainda de acordo com o mesmo biógrafo, Heloísa, certa vez, sonhou que Graciliano havia recebido uma carta de um editor carioca interessado em publicar seu primeiro livro. No mesmo dia, ele recebeu uma carta do poeta Augusto Frederico Schmidt, dono da Editora Schmidt, convidando-o para publicar o romance que estava escrevendo. Dênis de Moraes afirma que há duas possibilidades para esse convite ter ocorrido: o editor conheceu a escrita singular do prefeito de Palmeira dos Índios por meio de seus relatórios políticos ou amigos falaram de Graciliano a ele. Esse momento de finalização para a entrega ao editor também foi registrado pelo escritor em carta à esposa no dia 4 de outubro de 1930: “Recebi ontem uma carta do Rômulo exigindo a entrega dos originais. Fiquei aflito, porque estou com dois meses de atraso. [...]. Por isso arranjei uma datilógrafa. Enquanto lhe escrevo, ela está aqui batendo na máquina: teco, teco, teco” (RAMOS, 1992, p. 114).

Em 7 de outubro de 1930, ao falar, por carta, com Heloísa sobre uma possível revolução, passa, segundo ele, a assunto mais interessante — *Caetés*: “Apesar de

andar com muito sono, mandei ontem ao Rômulo cinco capítulos dessa obra-prima que vai revolucionar o país. Isso é que vai ser uma revolução dos mil diabos, v. há de ver. As outras são revolução de bobagem” (RAMOS, 1992, p. 115). Ainda no ano citado, Graciliano enviou o romance ao editor, que desistiu de publicar a obra em folhetim. Inclusive, demorou muito a se posicionar acerca do romance. O escritor ficou esperando. Ficou sabendo por meio de Jorge de Lima que tão cedo o livro não seria publicado, pois a editora queria firmar-se primeiro no mercado antes de colocar novos títulos na praça. Em 1931, ao corresponder-se com Luís Augusto de Medeiros, Graciliano ponderou:

Luís: Recebi tua carta de 16 e depois recebi também uma tapeação do Rômulo. Como te disse, a história do livro acabou. A coisa é esta. Eles imaginaram que aquilo era realmente um romance, começaram a elogiá-lo antes do tempo. Quando viram que se tinham enganado, tiveram acanhamento de desdizer-se. Compreendo perfeitamente a situação deles e, para não entrarmos em dificuldades, não toco mais no assunto (RAMOS, 1992, p. 118).

Curioso é que, naquele mesmo ano, mais precisamente em 11 de novembro, saiu uma nota na imprensa brasileira anunciando que a editora de Schmidt lançaria ainda naquele mês o esperadíssimo *Caetés*, de Graciliano Ramos:

Schmidt-editor tem sido o distribuidor dos melhores livros brasileiros do ano [...]. Agora por todo esse mês será lançado pelo poeta-editor o esperadíssimo “Caetés”, de Graciliano Ramos. Será o lançamento do grande romance nordestino no ano. Nordeste? Terá ele aquele rythmo catastrophico que Berdiaeff encontrava no romance russo e que tanto se reclama para o romance brasileiro?<sup>14</sup>

Na mesma nota, para aguçar a curiosidade do leitor, o jornal questiona se o romance seria uma obra agressiva como *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, ou se seria da mesma estirpe de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Logo em diante, afirma que não se trata de um romance como o de José Américo, pois não aborda a seca nem o sertão, mas uma cidadezinha de gente medíocre que está sob o olhar irônico de um autor que está a fazer sondagens psicológicas. E diz mais: ao falar da

---

<sup>14</sup> Arquivo IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF 002.

representação da natureza no romance de estreia de Graciliano, afirma que, para o alagoano, a paisagem é psicológica, dessas que caracterizam o romance moderno, existindo verdadeiramente na espécie humana como em Machado de Assis.

Ao consultar o arquivo Graciliano Ramos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, percebeu-se que esse foi o texto crítico mais remoto a que se pôde ter acesso acerca da obra de estreia de Graciliano. Ainda em 1931, antes da publicação oficial, a imprensa apresentou ao tímido público leitor brasileiro o romance, tocando em aspectos muito relevantes: a ironia, a moderna introspecção psicológica, que representa muito bem o então momento do sistema literário brasileiro, ligada à natureza, que descarta a simbologia pitoresca, sendo, antes de tudo, humana, como em Machado de Assis. Não há, nessa primeira impressão crítica, nenhuma comparação com Eça, mas com o seu antagonista — *o bruxo do Cosme Velho*. Tais elementos são fundamentais nessa ocasião, pois serão desenvolvidos por esta leitura crítica em momento oportuno.

Dois anos se passaram desde a entrega do romance, e a publicação prometida ao autor e ao público ainda não havia saído. Graciliano, então, exigiu do editor a devolução dos originais. Já se dedicando a *São Bernardo*, escreve a Heloísa em 8 de outubro de 1932 relatando o fato citado:

[...] e ando, como você sabe, muito ocupado com a Madalena e a d. Marcela. Não acredito nessa história do Luís. Promessas como essa, o Schmidt tem feito às dúzias: não valem nada. Escrevi a ele rompendo todos os negócios e pedindo a devolução duma cópia que tenho lá. Assim é melhor. A publicação daquilo seria um desastre, porque o livro é uma porcaria. Não me lembro dele sem raiva. Não sei como se escreve tanta besteira. Pensando bem, o Schmidt teve razão e fez-me um favor (RAMOS, 1992, p. 130).

Parece que a polêmica acerca da obra já estava no próprio autor: de livro revolucionário à porcaria com o imaginado desprezo do editor. É curioso perceber que, apesar de tecer alguns elogios a *São Bernardo*, livro que Graciliano estava escrevendo nesse mesmo ano, o escritor demonstra temer que o livro sofra a mesma indiferença de *Caetés*: “Amanhã não terei tempo para nada, porque essa gente do *São Bernardo* exige todas as horas que Deus dá. Depois de tudo pronto, acontecerá o que aconteceu ao *Caetés*” (RAMOS, 1992, p. 136).

Resta saber o motivo da não publicação. Segundo a biografia *O velho Graça*, do já citado Dênis de Moraes, de fato, a editora passava por problemas financeiros, mas a verdade é que o editor perdera os originais. Achou *Caetés*, algum tempo depois, guardado em sua capa de chuva. Antes que os originais da estreia de Graciliano Ramos seguissem para Maceió, foram lidos pelo escritor Jorge Amado, que, em 1933, seguiu ao encontro de Graciliano de tão empolgado que estava com a obra. O escritor baiano, ícone do romance de 30 no país, elogia *Caetés*, como será apresentado a seguir, e vai a Maceió disposto a convencer o autor a publicar o livro. Graciliano não demonstra interesse e diz ter escrito uma novela menos ruim: *São Bernardo*.

Diante de todo o exposto, percebe-se que o romance em questão teve uma estreia atrasada. Foi publicado apenas em 1933 por meio de um complô entre a esposa de Graciliano, Heloísa, e o amigo Jorge Amado, sem o aval do autor, que, na época, já estava com 41 anos. Diante disso, é importante avançar com o seguinte questionamento: como o corpo crítico do calor da hora recebeu o romance? Por quem ele foi formado? O crítico Antonio Candido, em 1983, apresentou em uma palestra, na cidade de Maceió, o texto “No Aparecimento de *Caetés*”, o qual foi incluído, no ano seguinte, em um pequeno volume coletivo que comemorava os cinquenta anos da obra, com o apoio da Secretaria de Cultura de Alagoas. Na ocasião, o pensador afirmou que, quando o romance foi publicado, existia na cidade um selecionado grupo de intelectuais que recebeu o romance e expressou sua opinião acerca dele, tais como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz Aurélio Buarque de Holanda, Valdemar Cavalcanti, entre outros.

A crítica recebeu muito bem o livro. A repercussão da obra não poderia ter sido mais positiva. Jorge Amado<sup>15</sup> declarou, no periódico *Literatura*, de 5 de fevereiro de 1933, que só pôde entender melhor o romance depois de ter conhecido o autor. Na obra, notam-se justeza, secura, em que não há, sequer, uma palavra inútil. Não existe derramamento de lirismo nem de enfeite, o que há é “romance como o diabo”<sup>16</sup>. Duas

---

<sup>15</sup> Apesar de considerar o texto de Jorge Amado para a construção do diálogo crítico acerca de *Caetés*, é importante ressaltar que ele nunca foi exatamente um crítico literário, mas um *dublê* de crítico nos anos 30, entre muitas outras funções, tais como ações políticas e culturais emergentes.

<sup>16</sup> Palavras de Jorge Amado descritas em periódico de acordo com o Arquivo IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF-006.

coisas chamam a atenção de Jorge no romance: o fato de o autor não ter pintado a cidade e as pessoas se esgotando em lirismo e em poesia, e sim tê-lo feito como elas realmente são em verdade, “Maus, ignorantes, sem poesia alguma, horríveis de se conviver com eles. Essa é a versão verdadeira”<sup>17</sup>, e seus trechos de antologia que aparecem, sobretudo, no capítulo final:

Há, no entanto, nesse romance sem lirismo trechos de antologia no capítulo final que é uma grande página.

O heroe do livro é toda a cidadezinha. É a cidade que impede João Valério de escrever o romance histórico e o faz viver o romance com a esposa do patrão. É a cidade quem conduz o romance. Porque a cidadezinha é quem faz a vida dos seus habitantes, criticando a sua existência, criando por vezes, uma outra existência.

A gente sae da leitura desse livro, livro de uma realidade pasmosa, com o contentamento de ter descoberto um romancista, porém mal satisfeito com a humanidade. Quanta gente ruim... [...].

Livro rico sobre todos os aspectos que seja encarado. Livro verdadeiro, coloca Graciliano Ramos ao meu ver, na frente de todos os outros romancistas que surgiram nesses últimos anos.<sup>18</sup>

No intuito de dialogar com a *fala* de Jorge Amado acerca de *Caetés*, é preciso ratificar sua leitura crítica que reconhece já na obra de estreia, em tempos tão remotos, características do escritor, que se tornaram uma marca de seu estilo, desenvolvidas em suas demais publicações: a justeza, a *secura* e o realismo que advêm do seu modo de enxergar e de representar o mundo de forma muito particular — regada de certo pessimismo, o qual desemboca em uma visão dialeticamente otimista por trazer para o leitor a possibilidade de um outro mundo possível quando aquele toma consciência das mazelas existentes, configuradas em suas narrativas. Ainda no início da década de 30, Amado já afirmava, baseando-se apenas em *Caetés*, que Graciliano era o maior romancista que o Brasil havia revelado nos últimos anos.

No entanto, é também necessário, depois de percorrer tantos anos de desenvolvimento da crítica que se dedica à obra do escritor em questão, apontar um outro viés de leitura no que se refere às demais constatações de Amado. Tal abordagem passa a se constituir, ainda de forma preliminar, tendo como base questionamentos importantes: os trechos de antologia, apontados pelo jornal e atribuídos a uma leitura crítica do romance feita pelo escritor baiano, referindo-se

---

<sup>17</sup> Palavras de Jorge Amado descritas em periódico de acordo com o Arquivo IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF-006.

<sup>18</sup> Arquivo IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF-006.

principalmente ao último capítulo, não seriam mais bem qualificados se tivessem sido descritos como ontológicos? O último capítulo narra justamente o momento em que o protagonista João Valério, depois de muito procurar entender, sem sucesso, o que era um caeté para produzir seu romance histórico, descobre-se sendo um. Segundo a filosofia, a ontologia é a teoria do ser em geral, da essência do real: “do grego *onto* mais *logia* significa parte da Filosofia que especula sobre ‘o ser enquanto ser’. É o estudo do conhecimento do que são as coisas em si mesmas, [...], por oposição ao estudo das aparências ou dos seus atributos”<sup>19</sup>.

Outro aspecto da *fala* de Jorge que merece uma atenção cuidadosa é quando ele afirma que o herói do romance é a cidade, sendo ela responsável pelo fracasso do romance histórico de João Valério, fazendo com que ele viva uma história extraconjugal com a esposa do patrão. Tal leitura dá ao romance tons naturalistas, pois prioriza a representação da coletividade em detrimento do indivíduo. Porém, vale lembrar que o romance foi escrito em primeira pessoa, ou seja, a centralidade está no indivíduo, no personagem protagonista, que tem sua vida influenciada por questões sociais que vão muito além do que ocorre em Palmeira dos Índios, apesar de reconhecer a importância da representação da cidade. A vida do personagem é atravessada por questões históricas referentes à colonização, fenômeno que abarca um conjunto social muito maior: nacional e universal. O que impede João Valério de escrever seu romance histórico é, sem dúvida, como ele mesmo diz, o desconhecimento da história e, como o próprio autor deixa ver por meio da ironia do romance, a falta de técnica realista para fazê-lo. João Valério, mesmo sem conhecer história e sem se importar de fato com ela, quer escrever um romance histórico, apoiando-se em uma técnica meramente descritiva sem tocar o nervo da vida, pois quer apenas *status*, quer somente se distanciar de sua pobreza causada pelo subdesenvolvimento social e humano. É isso que, por um lado, inviabiliza a sua produção literária. Todavia, por outro lado, é isso também que possibilita a construção do romance *Caetés*, de Graciliano, que, ao tematizar esse problema da impossibilidade da representação histórica pelas mãos de João Valério, dá a ver a história do Brasil e do desenvolvimento da representação estética no sistema literário

---

<sup>19</sup> Cf. “Ontologia” em *Dicionário de Filosofia*. Disponível em: <https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/ontologia>. Acesso em: 3 jul. 2020, às 20:25.

do país<sup>20</sup>, numa profunda discussão sobre subdesenvolvimento e representação literária realista.

Ainda no mesmo ano, saiu na imprensa brasileira uma resenha sobre o livro afirmando que o romance *Caetés* é uma história crua que se passa no interior do Nordeste brasileiro, lugar onde vive uma sociedade insignificante, repleta de pessoas medíocres arrastando uma vida miserável. E acrescenta:

A história não apresenta incidentes extraordinários. Não tem epílogo. Acaba como começa no vazio (*sic*) e no insignificante. João Valério, o protagonista, encarna o tipo do literato distrital. É um imaginativo medíocre. Um inquieto sem talento. Escravo da mania literária [...]. Em alguns momentos, entretanto, João Valério revela-se paradoxalmente observador agudíssimo. Mas aí ele não é mais ele: é, apenas, o porta-voz do autor.

[...]

Graciliano Ramos, que, no seu livro de estreia, se revela romancista de fortes qualidades, prende-se à mais alta corrente naturalista, que se formou na literatura de nossa língua. E não desmente a tradição da linhagem. Mas por outro lado, o seu estilo incisivo e rápido empresta ao trecho tom de muita originalidade, o que concorre para situar o autor entre os melhores desses romancistas modernos que vêm, ultimamente, alargando o romance brasileiro às mais amplas perspectivas.<sup>21</sup>

Nessa leitura crítica, dois pontos chamam muito a atenção. O primeiro é o fato de o protagonista aparecer como um ser paradoxal — de um ser medíocre a um observador agudíssimo. O periódico argumenta que o fenômeno, que se liga à consciência de ser um caeté, representa a voz do escritor — o que tem sua razão de ser —, porém é inegável que, ainda que essa voz saia da consciência de Graciliano, é à vida de João Valério que ela se refere, fazendo com que, nesse momento, a obra pense, reflita a vida histórica brasileira, atingindo um alto grau estético, tornando-se autoconsciência da humanidade ao se misturar às mazelas do subdesenvolvimento e da colonização. Tal constatação não pode ser coerente com o fato de a obra acabar no vazio e no insignificante, como quer a publicação crítica. O segundo fator de destaque é o romance estar, segundo o jornal, preso à mais alta corrente naturalista, apesar de trazer traços de originalidade que fixam o autor em um dos melhores lugares do sistema literário brasileiro, no que se refere ao romance moderno, ampliando, inclusive, suas perspectivas.

---

<sup>20</sup> Tais questões serão mais bem desenvolvidas nos capítulos seguintes, com trechos da obra, ao analisar romance.

<sup>21</sup> Arquivo IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF-004.

Diante do fato de faltarem ao romance em análise os principais elementos do naturalismo defendidos veementemente por seu mentor Zola, descritos no capítulo um desta proposição — tais como a descrição acessória desconectada do entrecho, a presença do narrador objetivo, observador, em terceira pessoa, que dá à literatura um caráter científico que tem por objetivo a fotografia estática da vida para corroborar uma tese —, é preciso buscar a originalidade apontada, mas pouco desenvolvida na ocasião. Se o método naturalista tira do romance sua força de conexão épica, amenizando a desumanização capitalista, porque visa ratificar a decadência ideológica, captando apenas a aparência do fenômeno social, é justo e coerente dar esse rótulo à estreia de Graciliano?

Em dezembro de 1933, saiu na publicação *Boletim de Ariel*, de dezembro, um importante artigo crítico, escrito por Valdemar Cavalcanti, acerca do romance. Ele afirma ter feito duas leituras do romance, a primeira em 1930 e a segunda três anos depois. Na ocasião, pondera:

Quando li *Caetés* há três anos, senti uma impressão de caricatura de massa com a grandeza natural de boa caricatura, mas também com as desvantagens de seu estilo de deformação da realidade, apenas. Sugestionei-me que Graciliano Ramos se especializara em maus tratos com os seus heroes, dando-lhes uma vida de escravos e não de gente. E nunca uma impressão foi mais falsa, nunca me trahi tanto a mim mesmo. Todo o pessoal de *Caetés*, com quem tive uma apressada convivência de poucas horas, tem uma vida de gente de carne e osso, intensa e infeliz no seu grotesco. E a prova é que commigo ficaram João Valério — com a sua paixão de sexo exaltado pela Luiza, mulher do patrão, com os seus entusiasmos literários e as suas quedas — e o Adrião com seus achanques e os seus chifres, e o dr. Castro promotor, o padre Athanasio, e as Teixeiras, e o dr. Liberato, médico de província, e o Nicolau Varejão, o das mentiras fabulosas, todos elles. A vida monótona da cidadezinha — Palmeira dos índios, que serve maravilhosamente de *décor* ao romance de Graciliano Ramos — fixa-se fortemente em *Caetés*, com alguma cousa de grande, de real, de densamente humano.<sup>22</sup>

O crítico reitera em seu texto a força de humanidade que se dá por meio de sua plástica expressão de vida e de movimento. Diz que, ainda que Eça de Queirós tenha deixado em Graciliano marcas significativas, existe no corpo do romance em questão uma expressão pessoal do narrador. Para ele, há em *Caetés* o poder de

---

<sup>22</sup> Arquivo IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF 005.

animar, de dar vida aos homens e aos fatos. Para ele, o escritor brasileiro não é resto de banquete do lusitano. É cozinha especial.

Esse depoimento de Valdemar Cavalcanti será uma das colunas sustentadoras da análise da obra que seguirá pelo viés realista, pois corrobora a recepção polêmica que o romance teve desde a sua publicação. Ele afirma que foi traído por ele mesmo na primeira leitura ao não perceber a força de humanidade do livro, bem como seu movimento. Para Cavalcanti, há realismo na construção dos personagens, que são feitos de carne e osso: têm vida, não são meros títeres nas mãos de um narrador em terceira pessoa que brinca com fantoches na busca de representar um coletivo que comprove uma tese científica. Resta investigar onde está essa cousa grande de real, de densamente humano, esse movimento, que, para Lukács, não pode habitar um texto literário que se configura por meio de alinhaves puramente naturalistas, como já foi explanado.

Ratificando os juízos de Jorge Amado acerca do romance no que toca os personagens, José Lins do Rego aponta, no periódico “Literatura”, de fevereiro de 1934, que há no livro muita gente ruim:

Ninguém nesse livro doloroso vá atrás de campos floridos, de almas abertas, dos corações generosos. Todo ele é um depoimento da miséria humana, da fraqueza dos homens, de caracteres em decomposição. O Brasil de cidades do interior de cidades pobres, de cidades marcadas de indigência física e pauperismo, se acha no *Cahetés* como em nenhum livro de nossa literatura. O *Chanaan* foi um bello livro porque contou a história de gente morrendo de fome numa terra exuberante. Foi um livro de grande tragédia. Mas não há no romance de Graciliano Ramos essas tragédias em ponto grande como em *Chanaan* e no *Bagaceira*. Há a mediocridade de vidas pequenas, dessas que se rastejam como lesmas e que nos arrepiam a sensibilidade de nojo, tudo isto que é doloroso, esse cinzento que vem do pequeno cotidiano da existência.<sup>23</sup>

Para José Lins, trata-se de um romance que deixa na boca do leitor um gosto amargo, por não haver ali ninguém bom, mas tem a sua grandiosidade reconhecida por ser um depoimento do Brasil que se distancia da literatura convencional, da moda — sendo, portanto, um romance que apresenta o que há de mais indigesto nas

---

<sup>23</sup> Arquivo IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF 003.

idades pequenas do país: “esses homens que não andam de automóvel e não vestem casaca”<sup>24</sup>. E continua:

É um pungente livro da nossa burguesia urbana do interior, desses ajuntamentos infelizes que teem um padre, um juiz e um promotor e a pacatez mais asphixiante que o turbilhão. A gente ali é medíocre até na miséria. O livro de Graciliano Ramos trouxe ao Brasil que se descobre e acorda a contribuição de um mundo que cae aos pedaços. Não há nada que sirva ali: tudo é mesquinho, nem um homem, nem uma mulher a olhar para cima, a estremecer de felicidade. E o pior é que tudo aquilo é verdade crúa e certa. E ainda querem afirmar que no Brasil só os proletários sofrem o peso da vida. Estes brasileiros do *Cahetés* teem direito também a revolução.<sup>25</sup>

Apesar de conservador, a crítica de José Lins merece ser levada em boa conta porque toca em um assunto muito caro à sociedade e à literatura brasileiras: o subdesenvolvimento, sobretudo em pequenas cidades do interior do Nordeste brasileiro, que não estavam colhendo os *frutos doces* da modernidade tão aclamada no Sul do país. Trata-se de uma comunidade monótona. Por isso, para ele, esse é um romance que chega ao sistema literário nacional pela via de contramão do modismo paulista, versando sobre essa pequena burguesia medíocre que, assim como a classe proletária, também necessita da revolução, afinal, como acredita a teoria marxista, a reificação não atinge apenas o outro de classe, o burguês também se desumaniza, apesar de gozar as benesses do capitalismo. Daí vem o pessimismo do autor. Essa é uma leitura válida que contribui muito para o entendimento da obra, mas que não pode se contentar com apontamentos que se referem apenas ao regionalismo ou ao localismo. Afinal, no meio dessa pequena comunidade nordestina tediosa, a que o progresso não chegou, há um caeté tentando escrever um romance histórico completamente alienado de sua condição e de seu país dentro de um contexto que aponta também para questões universais, sem deter o mínimo de técnica de representação literária válida. Pergunta-se: se a vida é a matéria-prima de construção literária, como já foi constatado, é possível produzir a segunda desconhecendo a primeira? Esse seria o caso de João Valério? E de Graciliano Ramos?

Em 20 de junho do mesmo ano, Dias da Costa, no periódico *Literatura*, faz uma crítica análoga quando afirma que:

---

<sup>24</sup> Palavras do escritor na referida publicação citada.

<sup>25</sup> Arquivo IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF-036

É essa, mesmo, a impressão maior que o livro deixa no espírito do leitor. Uma sensação de atonia, de desânimo, de derrota, essa sensação de quem compreende a inutilidade de qualquer esforço sob o sol que asfixia todas as tentativas dinâmicas, a insensatez de qualquer prurido de revolta contra o tradicionalismo que afoga qualquer tendência modernizadora.<sup>26</sup>

O crítico segue afirmando que há na obra um grito de revolta que poderia ser deferido em outros estados nordestinos, um grito de socorro, que percorrerá o país e será reconhecido por todos em qualquer lugar. Dias da Costa diz ficar claro que, embora Graciliano tenha lido muito tanto *Eça de Queirós* quanto Machado de Assis, não copia nenhum, pois possui uma técnica pessoal.

Outro ponto de extrema relevância nessa construção crítica é que para o autor, o fato de ele pintar a mediocridade, atonia e maldade em seus personagens, justifica-se no fato de que:

o ironista é, no autor, como sempre, o inteligente revoltado contra o meio medíocre que o esmaga. Ele, apesar de tudo, ama a sua obra. Ama-a desprezando o material único de que dispõe para compô-la. E, si a satiriza, fá-lo com o fito único de esconder esse amor, não se deixando dominar por um entusiasmo que seria prejudicial a sua harmonia [...]. É com intenção que ele escolhe às meias-tintas e é calculadamente que evita qualquer nota que vá acima do meio-tom. O cérebro está sempre vigilante para que o sentimento não tome grande lugar no livro.<sup>27</sup>

Nesse mesmo ano, Aurélio Buarque de Holanda, no *Boletim de Ariel*, também chegou a publicar um longo artigo crítico acerca de *Caetés*. Na ocasião, afirma que em 1934 releu a obra e que teve avivadas as boas impressões que a leitura do original lhe trouxera três anos antes. Para ele, o livro se distancia daqueles romances que enchem trezentas páginas de palavras desnecessárias: “escreve quase como quem passa telegrama, pagando caro por cada palavra”<sup>28</sup>. Há ali horror pelo verbalismo, e tal horror revela, segundo o crítico, certa falta de entusiasmo do escritor. Sobre a questão de a inteligência sobressair-se ao sentimento, como apontou Dias da Costa, Holanda afirma que:

---

<sup>26</sup> Arquivo IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF-036.

<sup>27</sup> Arquivo IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF-036.

<sup>28</sup> Arquivo IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF-007.

O domínio constante que a inteligência quer ter sobre a sensibilidade, no sr. Graciliano Ramos, é a causa da aridez de muitas páginas do seu romance. O autor é um homem que foge sempre ao abandono, à confissão. Do princípio ao fim do volume a gente está vendo a inteligência, que procura reprimir, como ridículas, todas as manifestações de sentimento.<sup>29</sup>

No entanto, afirma que o autor não consegue reprimir a emoção em todas as páginas: há trechos de profundo sentimento, como aqueles em que Luísa se compadece da miséria de um trabalhador. O crítico liga o romance ao naturalismo<sup>30</sup> de Rousseau pela presença de personagens-tipos que se exaurem em mediocridade, apesar de reconhecer que não há em Graciliano nenhuma preocupação de tese. Nessa perspectiva não se enquadram, porém, Luísa e dr. Liberato. Onde estaria a classificação do protagonista? Um medíocre que termina como começa ou avança em consciência quando se descobre um caeté?

Caminhando para a finalização de sua proposição, o intelectual aproxima Graciliano, como fizeram outros críticos da época, do realista Machado de Assis, reiterando o que já foi exposto nessa ocasião:

Como Machado de Assis, de quem se aproxima pela *secura do estylo*, o sr. Graciliano Ramos não é homem de exaltações pantheísticas. A natureza quando aparece no seu romance é quase sempre muito amarrada de corda. Mas dentro dessa concisão, talvez mesmo em consequência della, o sr. Ramos é um paisagista seguro. Tem um jeito de integrar a paisagem na narração, de associá-la naturalmente a um estado de alma, fazendo sempre com que ela venha não como enfeite litterario, mas como coisa necessária.<sup>31</sup>

Agripino Grieco, ao escrever sobre o livro em 1934, reitera muito do que foi colocado pela crítica apresentada até aqui. Ao conhecer Graciliano Ramos, homem de quem mal pôde ouvir dez palavras, afirmou que o romance não poderia ter sido escrito por outra pessoa: trata-se de alguém que só coloca no papel o necessário. Um homem modesto, sem talento no sorriso, que, apesar de nunca se engrandecer, era, além de um romancista incomparável, um profundo conhecedor da literatura universal.

---

<sup>29</sup> Arquivo IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF-007.

<sup>30</sup> Na ocasião, a palavra *naturalismo* não está a referir-se exatamente ao método literário de figuração da realidade observado por Lukács no pós-1848, mas à teoria desenvolvida pelo pensador no que toca o homem natural: aquele que não sente desejos. Sua inteligência é reduzida apenas às sensações. Possui somente instinto natural, o que lhe é suficiente. Tal assunto foi abordado pelo autor no texto *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*.

<sup>31</sup> Arquivo IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF-007.

A respeito de *Caetés*, pondera:

*Caetés* é um belíssimo trabalho, dos que mais me têm deliciado nesses Brasis, em qualquer tempo. Esse homem sequíssimo entrou logo para o número da “minha gente”, na minha biblioteca. Romance bem pensado, bem sentido, bem escrito e com o mínimo de romance possível. Como que os ossos lhe estão à mostra e, entanto, nada de contundente. Mesmo sem exhibir-se, contendo-se, é o senhor Graciliano um finíssimo homem de letras e deve até estar meio envergonhado de escrever direito numa época em que acham que a literatura não deve ser literária, como se a zoologia pudesse deixar de ser zoológica e astronomia deixar de ser astronômica (GRIECO, 1977, p. 148).

O romance foi escrito entre o projeto literário da Semana de Arte Moderna, o qual se apegava à linguagem brasileira e às vanguardas europeias, e a chegada do romance proletário, que tinha a luta de classes anunciada já na superfície do enredo. O romance de Graciliano não se adequa a nenhum desses projetos. Provavelmente, a crítica de Grieco se dá em relação a um desses dois perfis literários. O crítico comenta a monotonia e a mediocridade de *Palmeira dos Índios*, mas, sobre o protagonista, afirma: “Engraçado é que João Valério, o herói do livro, se julga medíocre, e, entanto, passa a vida a dizer coisas interessantes, ao contrário de tantos outros heróis, que são dados pelos autores como genialmente profundos e passam a existência toda a dizer besteiras” (GRIECO, 1977, p. 149). De fato, há muito o que se dizer do protagonista narrador. Como em outros textos críticos da época, também já apresentados, aparece a conhecida comparação com *Eça de Queirós* e Machado de Assis. Do primeiro, por ter sido um leitor assíduo, Graciliano conservaria a novela histórica e alguns trechos análogos de *A Ilustre casa de Ramires*; do segundo, o “tom dubitativo, de eterno fronteiroço do ‘sim’ e do ‘não’” (GRIECO, 1977, p. 149) — comparações que serão posteriormente analisadas por serem bem recorrentes na crítica do calor da hora.

## 2.2 *No correr do século*

Em 1945, quando Antonio Candido já exercia sua atividade crítica no *Diário de São Paulo*, chegou a reconhecer que Graciliano Ramos era o escritor que mais se destacava no reconhecido romance brasileiro de 30. Na ocasião, escreveu cinco artigos sobre o escritor, um para cada obra publicada até então. Tal produção, com o

passar dos anos, evoluiu para solidificar seu ponto de vista acerca do artista no célebre ensaio *Ficção e Confissão*, que foi reeditado em diversas datas no decorrer do século XX, compondo diferentes formatos e veículos. Em 1992, convidado a reeditar o trabalho em comemoração ao centenário do escritor, Candido escreveu:

*Ficção e Confissão* envelheceu visivelmente, o que me fez hesitar em desenterrá-lo. O seu núcleo data de quarenta e seis anos e de lá para cá, a crítica mudou muito e apareceram estudos mais de acordo com o gosto do dia [...]. Mas ainda me parece justo o pressuposto básico, isto é, que ele passou da ficção para a autobiografia como desdobramento coerente e necessário de sua obra (CANDIDO, 2006a, p. 14).

Mais de uma década depois da primeira publicação do referido texto, o crítico reconhece, no artigo *Os bichos do subterrâneo*, a necessidade de rever seu posicionamento sobre o nível literário das duas fases identificadas por ele no texto anterior: a qualidade estética não se mantém em todos os níveis da fase biográfica, como em *Memórias do Cárcere*. Na ocasião, parece reconhecer que o exercício crítico é dinâmico e complementar e que é natural que esse movimento se dê tanto nos posicionamentos críticos do próprio autor, em épocas distintas, quanto naqueles dentro do corpo crítico que habita um dado sistema literário.

Em *Ficção e Confissão*, nota-se que *Caetés* soou para Candido como deliberado preâmbulo, um exercício de técnica literária no qual Graciliano teria se preparado para os grandes livros posteriores — uma espécie de parte preliminar que apenas anuncia sua obra de relevância estética, a qual chega *a posteriori*. Apesar de reconhecer uma ligação da estreia com o conjunto da produção do artista, tal posicionamento contribui mais para um distanciamento entre ambos do que para uma conexão, podendo dar a entender que, no livro inaugural, o escritor estava apenas treinando, aquecendo-se para só adiante produzir algo expressivo. É ainda caracterizado como um livro que contrasta com os livros talentosos do escritor, um livro temporão, aparecendo no sistema literário nacional depois do tempo devido, já que, para o crítico, o romance apresenta-se como uma obra presa ao Naturalismo. Um romance tímido por um lado e esquemático por outro, apurado no estilo e breve na psicologia, demonstrando a frieza de quem não empenhou forças: um romance sinônimo de ginástica intelectual — subsídio, apenas, para compor a futura grande obra, uma receita artesanal composta por um praticante, não por um mestre.

O romance psicológico, no Brasil, ganha solidez com Machado de Assis e é um dos grandes trunfos da literatura de Graciliano Ramos. Com ele, essa técnica que dá aos personagens *status* diferente do que pode ser dado aos títeres naturalistas, empenhando naqueles verossimilhança e vida, já está marcadamente presente em *Caetés*, não nos personagens secundários, mas como coluna sustentadora da construção do protagonista. Não seria por meio dela que o autor procurou discutir, com a sua arte, a representação literária e a história no Brasil? Um praticante dominaria com maestria a técnica de discutir tais representações pelos seus reveses em um momento literário e histórico tão relevante para o país? Por que um romance temporão se disporia a estetizar e rediscutir a condição do índio na vida e na arte nacional, possibilitando, inclusive, um diálogo com um tema que aparece em um momento tão distante do naturalismo e avesso a ele — com os primeiros modernistas que se voltavam a uma representação quase ufanista da nação, no que diz respeito às suas origens e, por consequência, à colonização? *Caetés*, ao estetizar e ridicularizar um escritor fajuto que deseja escrever um romance histórico sem conhecer história e ao usar das artimanhas do Naturalismo, estaria fazendo literatura naturalista?

Para o crítico, o livro se liga ao pós-naturalismo por se voltar ao registro de aspectos banais do cotidiano e por, ao mesmo tempo, ter receio de apresentar os grandes dramas da literatura naturalista do século XIX. Ao reproduzir o corriqueiro, a vida no romance é pura apatia. Ao pensar na história do Brasil, na condição de subdesenvolvimento do Nordeste, sobretudo de uma cidade como a retratada Palmeira dos Índios, convivendo com a modernidade otimista proclamada em alto som pelo Sudeste, como apresentar de forma verossímil aquela sociedade, senão pela monotonia? Na superficialidade da obra, no enredo, tem-se a história parada, mas, nas profundezas da construção estética, como um todo, há movimento histórico.

Assim como alguns críticos do calor da hora compararam o velho Graça a Eça de Queirós, Candido também o faz, mas admite a diferença grande entre eles:

Em Graciliano, já neste livro de estreia (não por acaso escrito na primeira pessoa), cenas e personagens formam uma constelação estreitamente dependente do narrador; a vida externa, os fatos, os outros se definem em função do seu 'pensamento dominante' [...] (CANDIDO, 2006a, p. 23).

Tudo é contado, atravessado pela visão do narrador, ou seja, do indivíduo. Não há a soberania do coletivo. Candido admite, ainda, que, se há algo de Eça em Graciliano, a esse algo está acrescido um quê próprio do autor: a preocupação com o singular, com o individual. E acrescenta: “No âmago do acontecimento está sempre o coração do personagem central, dominante, impondo na visão das coisas a sua posição específica” (CANDIDO, 2006a, p. 24).

Logo, é possível e importante ressaltar que quaisquer acontecimentos importam a partir do momento em que há interesse humano frente a eles:

[...] O pormenor banal, tão caro às tendências naturalistas, é alinhavado e tornado significativo pela presença constante dos problemas pessoais de João Valério. Sem haver introspecção, a vida interior se configura graças à situação do personagem, num contexto de fatos e acontecimentos (CANDIDO, 2006a, p. 26).

Na ocasião, mesmo sem abrir mão do rótulo naturalista, o crítico admite um desvio a tal estética, o que é tão bem formulado anos depois por Luís Bueno. Quanto à ausência de introspecção, é preciso analisar com cuidado, pois o romance traz trechos em que é possível identificá-la:

Não seria difícil travar na igreja um namoro com ela, na missa das sete, e mandar-lhe, por intermédio de Casimira, umas cartas cheias de inflamações alambicadas, versos de Olavo Bilac e frases estrangeiras, dessas que vêm nas folhas cor de rosa do pequeno Larousse. Talvez com algum trabalho, conseguisse completar para ela algum soneto que andei compondo aos quinze anos e que teria saído bom se não emperrasse no fim [...]. Imaginei-me proprietário, vendendo tudo, arredondando aí uns quinhentos contos, indo viver no Rio de Janeiro com Marta, entre romances franceses, papéis de música e flores de parafina [...]. Achava-me em pleno sonho, num camarote do Municipal, quando Adrião se abeirou da carteira: — Diga-me cá, por que foi que você não apareceu mais lá em casa? (p. 42 e 43).

O crítico toca em outro assunto fundamental ao se referir à obra: a ironia. Para ele:

É preciso ainda notar que, na obra de Graciliano, *Caetés* é o momento da ironia. Não no sentido anatoliano e macio, mas já travada de certo humor ácido que, em relação aos outros, se aproxima do sarcasmo e, em relação a si mesmo, da impiedade. Reponta igualmente o senso de gratuidade e inocuidade das coisas, que percorrerá sua obra de modo cada vez mais acentuado, culminando em *Memórias do cárcere* pela situação kafkiana da prisão sem motivo nem esclarecimento. Aqui, porém, tudo é ainda

relativamente brando, embora a poesia se insinue pouco nessas páginas, não secas, mas marcadas pela ironia e pelo desencanto que freiam possíveis expansões líricas (CANDIDO, 2006a, p. 27).

A presença da ironia, a literatura desencantada e o lirismo comedido já tinham sido apontados no calor da hora pelos críticos. Assim, Candido dialoga com estes. O que chama a atenção é o fato de ele colocar a presença desse primeiro fator como ameno, quando é possível percebê-lo na obra com grande incidência, sobretudo como fator de constituição literária. Quando o romance tematiza a construção, de acordo com a estética naturalista, de um romance histórico que não se completa, ele problematiza, nas entrelinhas, a representação. A figuração de Valério como um escritor medíocre, assim como muitos de seus pensamentos, sua obra, sua vida, sua visão de mundo, são matéria dessa problematização.

Pelo transcorrer do enredo, nota-se, como defende o pensador, que a novela sobre os índios caetés vai se tornando apenas parte da vida de Valério. No entanto, acredita-se que essa perda de força ocorreria para que o *Caetés* de Graciliano, o romance oposto ao fracassado, pudesse se sobressair no intuito de mostrar ao leitor seu contrário. Esse caminho para o estudo da ironia não é apontado pelo crítico. A questão histórica latente no romance que o aproxima do realismo, dando-lhe atualidade, também não é colocada. São essas pistas que podem levar a uma leitura crítica que ressignifica o romance, tirando dele rótulos de mera ginástica literária, de romance tímido e artesanal. Para Candido, há no romance muita coisa de qualidade, mas o livro ficou à sombra em face das outras obras-primas escritas por Graciliano. É, simplesmente, preâmbulo a ser superado, um exercício que serviu principalmente para libertar o autor das raízes naturalistas rumo às suas obras, de fato, relevantes.

O livro publicado pelo escritor um ano depois de o Brasil conhecer *Caetés* foi *São Bernardo*, o qual é reconhecido pela crítica até hoje como uma das produções brasileiras realistas mais bem-acabadas do século XX. Candido afirma que a força desse livro está no fato de que:

[...] é curto, direto e bruto. Poucos como ele serão tão honestos nos meios empregados e tão despidos de recursos; e esta força parece provir da unidade violenta que o autor lhe imprimiu. Os personagens e as coisas surgem nele como meras modalidades do narrador, Paulo Honório, ante cuja personalidade dominadora se amesquinham, frágeis e distantes. Mas Paulo

Honório, por sua vez, é modalidade duma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade (CANDIDO, 2006a, p. 32).

Paulo Honório não nasce proprietário. Ele atinge o cume do capitalismo à brasileira num momento em que, apesar da modernização, o país insistia em ser agrário. Foi um miserável que se transformou em um rico fazendeiro monstruoso, alguém que conseguiu seu patrimônio, seguindo seu alvo, a *pisotear* qualquer um que cruzasse seu caminho. Tudo o que poderia humanizá-lo, como o amor/casamento, a amizade, o filho, a relação justa com os trabalhadores da terra, encontrava um imenso obstáculo para atingir sua atenção/afeição. O sentimento do protagonista: sua humanidade estava impedida pela necessidade de propriedade, que era mais forte que tudo, um *muro de aço*.

Pergunta-se, assim, se esse sentimento de possuir, que alimentava Paulo Honório, não nasce já em *Caetés* quando Graciliano constrói o personagem João Valério. Esse personagem também vem de uma vida, economicamente, desprivilegiada. O que são a literatura e Luísa para ele antes de conquistar a sociedade na firma de Adrião? Degraus sociais que perdem todo o sentido depois da morte do oponente e da conquista financeira? São também sede de propriedade, a própria reificação: a figuração da natureza morta se sobrepondo ao humano e àquilo que é capaz de humanizar; afinal, para ele, um bom capitalista não deve se meter com literatura: “Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não deve se meter em coisas de arte” (p. 245), o que faz muito sentido, pois sabe-se que arte e capitalismo são hostis um ao outro; enquanto um desumaniza, o outro insiste na resistência à desumanização, como já foi colocado. Valério não ama, humanamente, nem Luísa nem a literatura; ama, na verdade, sua vontade de ascender socialmente. A primeira é uma forma de provar que é superior a Adrião e que merece mais que ele, e a segunda, uma possibilidade de reconhecimento social: meras possibilidades de propriedade. Por isso, ambas perdem sentido quando ele conquista o que quer, o que realmente importa.

A obra, nesse contexto, atinge um ponto alto ao retratar a reificação do protagonista com a ironia empregada pelo autor no diálogo que Adrião tem com ele antes de morrer:

Entrei na alcova, cerrei a porta, acerquei-me da cama tremendo.  
 — João Valério, ciciou Adrião, é você? Sente-se aqui perto, dê-me a sua mão. Sentei-me ao pé dele, tomei-lhe os dedos frios.  
 Está aí? Está ouvindo? Não vejo nada.  
 — Estou ouvindo.  
 E curvei-me quase lhe cheguei a orelha à boca para perceber-lhe a voz indistinta.  
 — É uma despedida, meu filho. Preciso pedir-lhe desculpa. Separamo-nos zangados. Aperte-me a mão, Valério.  
 Já lha havia apertado.  
 — Já? Não senti, não sinto nada do cotovelo para baixo.  
 Calou-se. Julguei que ele estivesse morrendo. Quis levantar-me para chamar o médico.  
 — Deixe lá, rapaz. Ainda não chegou a hora.  
 Tentei sossegá-lo com algumas trivialidades que me ocorreram.  
 — Isso não interessa, murmurou Adrião. E não tenho tempo para conversar muito. Ouça. A história da carta foi tolice. Exaltei-me, perdi os estribos. Luísa está inocente, não é verdade?  
 — É verdade.  
 [...]
 Diligenciei acomodá-lo, mas temi que ele se magoasse.  
 — Isto passa logo, Valério. De qualquer forma, estou bem e não se aflija com a minha morte. Esta vida é uma peste. Havia de acabar assim. Adeus. Dê-me um abraço. Adeus... **Até o dia do juízo** (p. 222-223, grifo nosso).

Adrião despede-se deixando João Valério com o coração rasgado dizendo: “Até lá em cima, **se nos encontrarmos lá em cima**” (p. 223, grifos nossos). Até onde o protagonista levou Adrião para depois se apropriar do que era dele? E Luísa? O que representou? O amor, a amizade, a arte e a própria vida têm, para ele, o valor de coisa, de mercadoria. O sarcasmo de admitir que literatura não é coisa para um comerciante de sua estirpe toca o nervo da arte realista, que se apoia nas teorias marxistas, as quais caminham para a estética e desaguam no realismo lukacsiano, dando a ver o fato de que a arte realista é aquela que mostra o que a ideologia esconde: como já foi dito, reificação e arte se repelem. Curioso é lembrar que o próprio Graciliano, um escritor nordestino, que também objetivava alinhar a história em seu primeiro romance, também teve sua vida marcada pela necessidade de escolher entre o comércio e a literatura.

Assim, vê-se que Paulo Honório não tem escrúpulos, visa seu alvo por todos os meios. João Valério também não o tem. Basta analisar como ele se comporta em relação a Adrião, a Luísa e à literatura. O que ele almeja mesmo é resolver seu recalque, *subir na vida* e ter certo reconhecimento social. Um quer as terras de São Bernardo. O personagem anterior quer deslanchar socialmente e, para isso, *atira* para

muitos lados, mesmo sem ter alvo certo: companheiro da esposa do patrão? Um reconhecido escritor?

A desumanização desenhada nas ações de Paulo Honório para conseguir suas terras no que diz respeito a Padilha não se difere muito do que Valério faz com Adrião. O que ele quer, no fundo, é o *status* social do patrão, e consegue se posicionar muito bem nessa corrida. A relação do protagonista de *São Bernardo* com Madalena tem muito mais a ver com uma realização pessoal governada pela sede de poder do que com o amor. O que é a relação de Valério com Luísa senão o fruto da necessidade que ele tinha de provar para si mesmo que podia ser melhor que o seu rival Adrião, um burguês? Tanto que, com a morte de Adrião e a conquista da sociedade na firma, Luísa perde o valor que, no fundo, nunca teve.

Porém, há de se ressaltar que, em *São Bernardo*, o conflito é acentuado quando Paulo Honório se apaixona de fato, mas não consegue se render, administrar o amor, por ser fortemente consumido pela desumanização do capital. Ele se reconhece como um bruto. Esse reconhecimento de que se é um selvagem capaz de engolir o outro também está em João Valério, que se compara a um. Ele *come* Adrião, na despedida da morte, chega a sentir um fio de remorso, mas segue, pois a amizade, a consideração e o respeito que o patrão lhe devotava não eram suficientes para impedir o seu desejo de possuir dinheiro, posicionamento social. Quantos personagens de *São Bernardo* não foram, também, esmagados pelo protagonista? Paulo Honório é um personagem esvaziado humanamente pela necessidade de ter se sobrepondo ao ser. João Valério também o é. O segundo não se trata de um personagem desprovido de crueldade, pelo contrário. A crise ocasionada por todo esse processo de desumanização é mais evidente em *São Bernardo*: o protagonista chega a se debater com quem se tornou. O fim de Paulo Honório é desagregador, mas, em *Caetés*, a fórmula não é muito diferente. Afinal, qual é o posicionamento de um índio na sociedade brasileira, ainda que tenha participado de quaisquer rituais de antropofagia? É a vitória? Valério é um vitorioso ao se reconhecer com um caeté? Assim, é inegável que um personagem contenha o outro.

Segundo Candido, em *Caetés* os personagens são horizontalizados em suas medianias. Em *São Bernardo*, a erupção da personalidade forte é centralizada no protagonista por meio de sua tirania. Afirma que qualquer personagem do livro poderia ter agido como João Valério, na mesma mediocridade, mas, em *São Bernardo*,

ninguém poderia agir como Paulo Honório, pois ninguém possuía a flama interior que empurra o protagonista rumo às suas conquistas. Ele vence em nome dessa ascensão social, contudo é nocauteado por ela quando se vê desumanizado, impossibilitado de amar: “Em Paulo Honório, o sentimento de propriedade, mais do que simples instinto de posse, é uma disposição total do espírito, uma atitude geral diante das coisas. Por isso, engloba todo o seu modo de ser, colorindo suas próprias relações afetivas. Colorindo e deformando” (CANDIDO, 2006a, p. 39).

Se a força de Paulo Honório está em sua tirania, a de João Valério encontra-se na ironia e na sua condição de pequeno burguês com *status* de índio. Ele, como gente, como escritor, como amante, como amigo, é, humanamente, contraditório. Ainda quando parece ter vencido socialmente, não deixa de carregar sua sina histórica. Paulo Honório se construiu em João Valério, apesar de serem estetizações diferentes de uma mesma questão. O recalque que o segundo sente diante dos que possuem, suas pretensões literárias, que são mais de reconhecimento social do que humanas, sua falta de capacidade de se relacionar humanamente, verdadeiramente, com qualquer pessoa na obra já são sinais de Paulo Honório. Ambos têm uma passividade afetiva unida a uma profunda vontade de possuir, de se reificar. Por isso, não atingem sucesso em qualquer empreitada humana.

Tanto *Caetés* quanto *São Bernardo* são formulações literárias que se propõem a representar o Brasil do alto de seu subdesenvolvimento em profundas fraturas sociais que se ancoram em contradições. Ao seguirem com esse propósito, que parece guiar o escritor em todos os seus romances ficcionais, é possível perceber que ambos dão a ver a história em movimento. Ao abordar o livro de estreia do escritor alagoano como exercício de técnica, Candido não cita nem desenvolve essa possibilidade de leitura. Assim, reitera-se que, ao citar a ironia, também não apresenta nenhuma formulação que aponte para o fato de a obra estetizar uma profunda discussão sobre o sistema literário brasileiro no que se refere à representação. *Caetés*, além de criar um personagem que traz ricas conexões com o caráter subdesenvolvido do Brasil, clama por realismo ao ridicularizar o método naturalista de construção, que João Valério, o escritor fajuto, tenta pôr em prática e fracassa. Abraçando esse livro, tem-se um livro maior: o *Caetés* de Graciliano Ramos. Ele também fracassa na empreitada de figurar a vida, o Brasil e as relações humanas regidas pela força da mercadoria? Esse é o ponto! Um livro naturalista, como bem

define Lukács, ridicularizaria o projeto de uma produção naturalista que fracassa ou seria mais lógico figurá-la em enaltecimento?

Esse viés de interpretação da obra que leva o olhar crítico para a questão da discussão sobre representação — uma temática recorrente na produção de Graciliano, a qual será amplamente desenvolvida no capítulo quatro desta análise como um dos pilares estruturais dessa leitura — encontra, de certa forma, apoio nos estudos realizados pela crítica Flávia Lins, em 2015 — discussão que será apresentada no tópico seguinte deste capítulo. Abordando essa questão, o reconhecido crítico de Graciliano, Hermenegildo Bastos, em 1998, publicou, pela Editora da Universidade de Brasília, um estudo sobre a obra do alagoano<sup>32</sup>. Para Bastos, a literatura de Graciliano é método da verossimilhança, do conhecimento da realidade, em que é possível verificar uma pesquisa sobre o mundo e sobre o homem. Seria possível afirmar que é também método de reflexão sobre o próprio ato de representar esse mundo e esse homem? Parece que sim, pois discutir técnica literária é comum nas obras do escritor, e essa metalinguagem já está presente na primeira obra: “A literatura é uma questão na obra de Graciliano Ramos desde ‘Caetés’” (BASTOS, 1998, p. 23). Há nela, segundo o crítico, uma atenção voltada à linguagem que possibilita a construção de uma literatura de crítica social que se autoquestiona em relação ao seu poder de figurar o mundo. Isso faz todo sentido quando se percebe que há ali um romance que não vinga por não ter bases fortes de “cimento” realista: “Graciliano é um caso raro entre nós de escritor, cuja literatura é crítica da realidade e da própria literatura” (BASTOS, 1998, p. 48). E no caso do romance em questão, essa crítica à literatura de João Valério funciona na obra como ironia, algo avesso do que se deve chamar de representação eficaz da realidade. Há, já nesse romance de estreia, uma profunda reflexão sobre o ato de representar, que perpassa toda a obra do escritor. É possível com isso perceber que o ato de representar, de forma verdadeiramente relevante, sempre foi uma questão para o escritor. A tese defendida pelo crítico no que toca esse assunto vai por um caminho diverso do que será defendido nesta ocasião, mas perceber que, no final do século, ele já apontava em seus escritos essa preocupação do escritor é de grande importância para esta leitura.

---

<sup>32</sup> Trata-se do livro “Memórias do Cárcere: literatura e testemunho” (BASTOS, 1998).

Voltando à contribuição crítica de Candido, que, na clara intenção de percorrer a obra de Graciliano, continua a analisar o romance de estreia e chega a *Angústia*, nota-se que, para ele, o recalque social que há em Luís da Silva, o qual faz com que o personagem só se autoafirme com a morte de Julião Tavares, também é claro em João Valério em relação a Adrião. O crítico afirma que a grande inovação de *Angústia* nesse *sistema literário graciliânico* é a presença do monólogo interior. O autor não se apoia na interlocução ou no diálogo: o livro é apresentado por meio de devaneios. Destaca também que, na obra ficcional do autor, normalmente, o outro de classe aparece odiando um rico, um intelectual etc. Isso pode ser verificado em Luís da Silva em relação a Julião Tavares e em Valério quanto a Evaristo Barroca, que lhe causa muita inveja pela posição que ocupa. Afirma que todos as personagens de Graciliano têm a necessidade de fugir e acabam indo para a literatura, com exceção de Fabiano, talvez o mais oprimido, que não o faz porque não consegue. Para ele:

Os livros de Graciliano se concatenam num sistema literário pessimista. Meninos, rapazes, homens, mulheres; pobres, ricos, miseráveis; inteligentes, cultos ignorantes — todos obedecem a uma fatalidade cega e má. Vontade obscura de viver, mais forte nuns que noutros, que os leva a caminhos pré-traçados pelo peso do meio social, físico e doméstico. A vida é um mecanismo de negações em que procuramos atenuar o peso inevitável dessas fatalidades: e parecemos ridículos, maus, inconsequentes. Às vezes, somos fortes e pensamos esmagar a vida; na realidade, esmagamos apenas os outros homens e somos esmagados por ela. Nada tem sentido, porque no fundo de tudo há uma semente corruptora, que contamina os atos e os desvirtua em meras aparências. Uns se refugiam na ironia e no ceticismo, como João Valério, ou na fúria decepcionada da renúncia, como Paulo Honório. Outros se entregam ao desespero, como Luís da Silva. Outros, ainda, abrem os olhos sem entender e os baixam de novo, resignados, como Fabiano. [...] (CANDIDO, 2006a, p. 75).

Tudo isso resulta no fato de o escritor ser, segundo Candido, um negador dos valores da sociedade capitalista e de suas normas decorrentes. Para ele: “Estas aparecem em *Caetés* como convite à hipocrisia, numa tonalidade muito cara às tradições naturalistas” (CANDIDO, 2006a, p. 86). O fato constatado de Graciliano ser avesso a tais normas é claramente percebido em seus livros. O que chama a atenção, requerendo muito cuidado e análise, é o fato de ele ser um escritor naturalista apenas em seu primeiro livro e nos demais desenvolver uma literatura avessa ao primeiro: realista, sendo capaz de figurar a vida em movimento. No primeiro romance isso não ocorre?

Enxergando a obra de Graciliano como uma unidade, Antonio Candido a define por meio de três aspectos importantes. Há os livros em primeira pessoa, os quais desvelam o que há de mais profundo na alma humana sob as aparências, ou seja, dá conta de mostrar o que está por baixo das superfícies. Em João Valério, é possível perceber a história: ele, um homem loiro, medíocre, recalcado, com pretensões literárias, é, antes de tudo, um caeté. Respectivamente, há a produção em terceira pessoa, a qual apresenta uma visão bem ampliada da realidade. E, por último, há as obras autobiográficas.

Para ele, em todas as faces, é possível encontrar obras-primas com alta expressividade da língua portuguesa, a secura da visão de mundo e o pessimismo, em que não há espaço para chantagem emocional ou estilística. Graciliano vai da ficção à confissão, isto é, da literatura à autobiografia, mas não se pode dizer que na ficção não haja muito de sua vida nem que na autobiografia não haja muito de criação imaginativo-literária. Assim:

Isso permite supor que houve nele uma rotação de atitude literária, tendo uma necessidade de inventar cedo o passo, em certo momento, à necessidade de depor. E o mais interessante é que a transição não se apresenta como ruptura, mas como consequência natural, sendo que nos dois planos a sua arte conseguiu transmitir visões igualmente válidas da vida e do mundo. Concluimos daí que no âmago da sua arte há um desejo intenso de testemunhar sobre o homem, e que tanto os personagens criados quanto, em seguida, ele próprio são projeções desse impulso fundamental que constitui a unidade profunda dos seus livros (CANDIDO, 2006a, p. 103).

Ainda ao se referir a *Caetés*, Candido afirma que, apesar de o romance ser narrado em primeira pessoa, de modo que o foco é o corte do narrador a Luísa, sua presença não é mais importante que o movimento da coletividade. Diz, também, que, na publicação posterior, que é antinaturalista, tudo é reduzido ao protagonista. Para parte significativa da crítica contemporânea, como será explanado a seguir, o coletivo no referido romance só é importante porque define o protagonista, um escritor medíocre que deseja escrever um romance histórico sem conhecer história, sem ter pretensões humanistas. O centro do livro, em um outro ângulo crítico, pode ser visto, na verdade, como esse homem que almeja fazer a representação desse romance histórico, o qual não se consolida, pois romance histórico precede o realismo

lukacsiano, que é avesso ao naturalismo, como foi abordado no capítulo um dessa proposição. Assim, o coletivo não é central como era no Naturalismo.

Há o argumento de que há no livro uma forma precisa e quase impessoal de organização literária do mundo. Entretanto, não se pode negar que essa é a visão de um indivíduo, de Valério, não de um narrador observador em terceira pessoa. Assim, como o coletivo pode ser tão ou mais importante do que ele mesmo, como queriam os naturalistas? Como já foi dito, trata-se de um personagem escritor que quer usar na literatura a forma naturalista para compor seu romance histórico, o que corrobora a visão naturalista que ele tem da vida, mas não pode ser a visão do autor. Graciliano cria esse romance e esse personagem para tensionar a organização social da vida e a representação desta na forma literária. Na obra, por meio da ironia, o autor questiona Valério como homem e como escritor e por que não dizer que o faz, também, com sua visão de mundo? João Valério, em todos os seus papéis humanos e sociais, debate-se, de forma dialética, com a figura do próprio Graciliano. Toda a história do escritor em sua reconhecida produção literária mostra isso. Afastam-se em muitos aspectos. No entanto, pode ser que se unam na condição de caeté — homens que carregam em si um bruto processo de colonização —, ambos tragados por essa condição.

No fim, o protagonista é atravessado pela história que não consegue captar e o *Caetés* de Graciliano se realiza tendo muito a dizer sobre o Brasil, sobre o homem universal. É preciso e urgente percorrer essa possibilidade, que parece mais coerente do que aquela que apresenta um mesmo escritor produzindo literatura em formas tão antagônicas de figuração da vida. Fala-se de um mesmo escritor que, em 1933, publica um livro que não pode captar a realidade, de forma eficaz, por estar preso ao naturalismo, porém, em 1934, constrói uma obra-prima realista. Tal concepção tem como base o pilar crítico de que, na produção de estreia, há autonomia do mundo exterior em relação ao indivíduo protagonista, o narrador, como se a coletividade aparecesse desconectada do indivíduo. Contudo, na verdade, pensa-se que o fundamental ali é a primeira pessoa e que, como já foi adiantado, esse coletivo existe para moldar o psicológico de Valério, que não pode estar no mesmo nível dos outros personagens e das coisas inanimadas como alguns querem. Não se trata apenas de um personagem que é meramente situado em seu contexto social, estando deste separado, mas é preciso notar como esse social constrói o seu íntimo e dele participa, afinal ele se descobre um caeté.

Além dessa exposição de Antonio Candido, que marca a metade do século em discussão, uma outra, até mais *ácida*, apresentou-se e fincou raízes no sistema literário crítico brasileiro, no que diz respeito ao acervo que se dedicou à análise de *Caetés*. Trata-se de um estudo feito por Carlos Nelson Coutinho, em 1967, denominado *Literatura e Humanismo – Ensaios de crítica marxista*, cujos direitos foram reservados à Editora Paz e Terra. Na parte que se dedica ao escritor, Coutinho começa por afirmar que a obra dele dá conta de todo o processo de formação do Brasil contemporâneo. Afirma que aquilo que existe de regional em sua produção possui o que representa toda a sociedade do país, bem como o que toca o universal. Na ocasião, apresenta um estudo que aborda toda a produção do artista em sua fase ficcional com bases na teoria realista de Lukács, abordando as questões históricas que envolveram a construção do Brasil capitalista em suas mais sensíveis contradições.

Porém, quando se refere ao romance de estreia, nota-se uma visão que surge de um ângulo que o separa completamente de tais constatações, como se Graciliano o tivesse escrito apenas para passar por um processo de catarse que o libertaria de todo e qualquer naturalismo, atingindo *status* de grandeza, no que se refere à representação eficaz e realista de tais contradições nacionais, apenas na publicação de *São Bernardo*. Para Coutinho, a escrita de *Caetés*, que empurra o artista para a avessa produção de *São Bernardo*, representa a mera passagem da crônica à história viva, sendo, portanto: “a superação de um naturalismo que se contentava em descrever a superfície da realidade por um realismo verdadeiro como a vida” (COUTINHO, 1967, p. 140).

O crítico não enxerga, na ocasião, as profundas discussões, que estão latentes na obra, sobre a nação e sobre a representação dessa nação dentro de um método de composição realista que aparece no texto travestida de ironia. Ele *passa batido* pela formulação estética que o romance proporciona ao leitor, que é capaz de perceber estetizado ali um Brasil que une o que há de mais arcaico em sua história, a antropofagia dos índios em seu violento processo de colonização, a uma burguesia amorfa, capenga, tentando sobreviver aos desmandos do subdesenvolvimento que, à época, castigava muito mais a região Nordeste do país. Se o livro dá a ver tais questões, ele não pode ser visto como uma produção ligada à decadência burguesa alienadora do homem em relação à história, tirando dele a visão de totalidade. *Caetés* representa a insistência de relembrar o Brasil de qualquer época como foi o seu

processo de colonização e como esse mesmo processo se configurou no correr do tempo, em suas mais profundas mazelas. As obras naturalistas, como afirma o próprio crítico, ao parafrasear Lukács, descrevem somente a realidade cotidiana, mutilando a visão global, totalizadora, desconsiderando as forças que trabalham contra a alienação capitalista. Seguindo com esse raciocínio, ele defende:

É o que acontece com Graciliano em “Caetés”. O universo deste romance não ultrapassa a representação da superfície da realidade: trata-se de uma crônica, do relato quase jornalístico de uma cidade do interior nordestino. Um tênue enredo, disposto em torno de um *fait divers*, não consegue organizar e unificar o universo do romance, criando-lhe uma estrutura análoga à estrutura global do real. Naturalmente, parcelas da realidade, isoladas do conjunto, estão reproduzidas em “Caetés”: não, porém o movimento da totalidade do real, único conteúdo que pode permitir ao escritor a construção de uma forma épica verdadeiramente artística (COUTINHO, 1967, p. 147).

Como fica claro na citação acima apresentada, Coutinho só vê uma vaga representação do coletivo, algo totalmente desconectado das forças históricas que atravessam a nação e sua representação na literatura. É para ele uma obra que não tem organicidade, pois seus personagens, incluído o protagonista, não têm história, nem pré-história, são desprovidos de gênese social — trata-se de um simples livro descritivo, apto a descrever somente coisas, e não concretas ações humanas. Com isso, ele não considera a história de João Valério construída sob os alicerces do subdesenvolvimento em sua questão de classe e parece não se dar conta de sua pré-história indígena, que funda, no romance, sua condição genuinamente social. Ele é a representação desse profundo passado histórico nacional que não teve, nem nos dias atuais, nem no momento da publicação do romance, nenhum avanço significativo humano, sendo, portanto, uma síntese da condição de totalidade histórica do Brasil. Tal síntese não está na superfície nem do romance nem do cotidiano da sociedade brasileira, aparecendo apenas na análise profunda desse objeto artístico em uma crítica capaz de desvelar a fusão entre a história e os recursos estéticos usados pelo autor na busca de figurar o real.

O crítico, ao desconsiderar, com todas as suas forças, a obra que lançou Graciliano Ramos no sistema literário nacional, chega a afirmar que:

Aquele romance histórico que João Valério inutilmente tentava escrever — e cuja existência não apresentava nenhuma ligação com a caracterização do

personagem ou com a ação central, sendo um mero evento solto e isolado — revela a sua necessidade: tratava-se de um símbolo, de uma alegoria, de um recurso não orgânico que o autor lança mão para tentar uma generalização e provar uma tese (COUTINHO, 1967, p. 150).

A tentativa de escrever o romance histórico, que acaba sendo frustrada, tem profundas ligações com diversos fatores da obra, desde o título do romance escrito por Graciliano, ao momento final em que o burguês medíocre “avança”, de certa forma, ao se reconhecer como um caeté. Tal situação não foi descrita no enredo por Graciliano como obra do acaso, mas como fator de ironia que coloca em relevo o romance histórico escrito sob as bases do realismo ou, por que não dizer, o romance realista escrito por Graciliano nessa ocasião. Quanto à tese citada para garantir ao livro o rótulo naturalista, não há, em sua crítica, desenvolvimento textual que a sustente.

Com isso, é incompleta uma leitura que não constate no romance em questão a representação de uma universalidade que, como fator humano, tenta se debater contra a alienação; e a ação concreta dos homens que dá a *Caetés* esse lugar é a história da colonização, pela qual o Brasil passou e que até hoje não superou. João Valério é esse homem que ascende minimamente um *status* social sem deixar de figurar esse passado retrógrado e violento pelo qual a nação passou, configurando a principal contradição de um país que se tornou capitalista e “moderno”, arrastando consigo as *pesadas correntes* da desumanização. Os olhos atentos do leitor podem, com toda certeza, captar essa dialética que depõe contra esse sistema universal que atingiu, nas terras nacionais, certas particularidades que são ora modernas, ora arcaicas, ora semicoloniais, ora capitalistas, fazendo com que passado e presente se debatam. João Valério não é um sujeito isolado. É um sujeito histórico, bem como a obra sobre a qual a crítica ainda precisa se debruçar. É um herói individual atravessado pelos problemas de uma classe que historicamente se tornou um ser esdrúxulo: um burguês caeté.

### 2.3 Sob o olhar da crítica contemporânea

Em 2006, foi publicado pela Editora da Universidade de São Paulo o livro “Uma história do romance de 30”, do crítico Luís Bueno. Na ocasião, o pensador buscou ampliar a crítica do então movimento literário, analisando não só os romances

produzidos à época, mas, também, a crítica. Nesse sentido, depois de abordar essa significativa etapa do sistema literário nacional de forma mais geral, volta-se para quatro escritores específicos: Cornélio Penna, Dyonélio Machado, Cyro dos Anjos e Graciliano Ramos.

Ao enfrentar a obra do alagoano, a primeira coisa que o crítico faz é reconhecer sua escrita ficcional como uma produção legitimamente conectada à principal corrente do romance de 30 — são narrativas que tematizam o outro. Nesse sentido, ele não exclui *Caetés* nem do pertencimento coerente à estética de 30, seja na forma, seja no conteúdo, nem do conjunto de obras relevantes do escritor, como fez, de certa forma, Antonio Candido ao classificar o livro tanto como temporão, por estar preso a uma estética passadista, quanto como preâmbulo, ao marcar a obra do escritor apenas como uma transição — espécie de ponte entre o naturalismo e o realismo encontrado nas obras seguintes, um livro à margem.

Nessa ocasião, munido do espírito de jornada e na intenção de inserir *Caetés* no conjunto de obras de Graciliano, Bueno aborda os livros da fase ficcional, respeitando a ordem temporal de publicação, da seguinte forma: *Romance acima do outro — Caetés*; *A erupção do outro — São Bernardo*; *Diante do outro — Angústia*; e *O romance sobre o outro — Vidas Secas*. Ao iniciar sua abordagem sobre o primeiro romance do escritor, o crítico se apoia em um posicionamento de Osman Lins acerca da obra, o qual chegou a explanar sua admiração pelo livro sem deixar de enfatizar o excesso de rigor adotado por parte da crítica ao referir-se ao romance. Para Luís Bueno, esse rigor vem, principalmente, de Antonio Candido, que, em *Ficção e Confissão*, como já foi colocado, enxergou o livro como um simples exercício de técnica literária intimamente ligado ao pós-naturalismo. Com isso, o autor de *Uma história do romance de 30* entende que: “Das duas apreciações de Antonio Candido, fica subentendido que, em certo sentido, *Caetés* não pertence propriamente ao corpo da obra de Graciliano, situando-se numa espécie de intermédio entre ela e a tendência dominante no romance brasileiro do início do século, à qual o autor permaneceria, de certa forma, preso” (BUENO, 2006b, p. 597).

Empenhado em desconstruir essa desconexão que rebaixa a obra de estreia, em relação ao corpo ficcional de Graciliano, bem como em questionar o rótulo naturalista, Bueno explica que essa visão se dá a partir do momento em que Candido enxerga o protagonista João Valério como um personagem que se aparta da

sociedade medíocre em que vive, “numa espécie de reprodução da tragédia individual diante de um meio restritivo que, com transformações, é um dos elementos definidores do romance realista do século XIX” (BUENO, 2006b, p. 597). Como se o fato de ser um “literato” desse a ele certa grandeza em relação àquela comunidade.

Há quem diga, inclusive, que tal personagem pode ser visto como um idealista engajado:

Moço idealista, sonhador, mal se contém na sua ambição de conquistar o próprio destino. A tarefa que se impõe é a da realização literária: numa idade em que as estroinices e as expansões de uma existência livre constituem o melhor atrativo, ele procura a companhia dos mais velhos, engajado numa tarefa jornalística, ou se tranca no quarto para a composição de um romance, de que vem laboriosamente se ocupando (MOURÃO *apud* BUENO, 2006b, p. 598).

As palavras são de Rui Mourão. Para Candido, João Valério não apresenta toda essa grandeza de ideal, no entanto busca na literatura uma espécie de escape para as decepções da vida, o que serve para medir, por meio do transbordamento de sua subjetividade, sua adaptação à cidadezinha medíocre:

Há nessa formulação uma separação evidente entre a vida social de Valério e a sua vida íntima, e a elaboração do romance estaria diretamente ligada a essa última, servindo de instrumento de medida — elemento que, para funcionar, precisa estar no ambiente, mas não interferir significativamente nele — para a primeira. Tanto que para Antonio Candido, é o caso íntimo com Luísa que o afasta da composição do romance, como se houvesse lugar apenas para um deles na vida de Valério (BUENO, 2006b, p. 598).

A crítica de Luís Bueno não legitima essa separação. Segundo ele, a escrita do romance não se separa da vida do personagem; ao contrário, a literatura é para Valério uma forma de se inserir de forma privilegiada na medíocre Palmeira dos Índios, e não uma forma de escapar desta. Não é por mera coincidência que o protagonista, um homem sem família, sem grande conhecimento e sem posses, decide escrever um romance logo depois de ficar órfão e de ter sua herança levada por Felícia. Emprega-se no estabelecimento de Adrião em condição subalterna e, para compensar, busca a literatura em uma tentativa de superar sua baixa autoestima social. Segundo o crítico, Adrião é o motivo central do recalque social vivido pelo narrador. É superior por ser patrão, por ser o marido da mulher que Valério deseja e

por ter muita esperteza para os negócios. Vale lembrar que essa condição de inferioridade não é apenas direcionada ao patrão, mas a demais personagens da narrativa, como dona Engrácia e Evaristo Barroca. Assim, o protagonista usa a literatura para tentar ter uma compensação dessa condição. No entanto, é necessário destacar que tal recompensa é tratada no romance como uma profunda ironia. Sua literatura não alça voo.

É fato que, em muitos momentos da narrativa, João Valério aparece, com o objetivo de ser valorizado socialmente, apoiando-se em sua aparência física, em sua juventude ou em seus *talentos* literários. Tudo o que ele deseja é subir socialmente nem que seja de forma aparente por meio da sua *intelectualidade*, mas fracassa, por falta de talento, até que acontece no romance a morte de Adrião. Depois de Valério tomar o espaço do patrão na firma, a literatura deixa de fazer sentido e é abandonada por ele, como já se afirmou: a propriedade aparente parece, por um instante, satisfazê-lo em sua sede de ascensão — de guarda-livros a *proprietário* da casa comercial. Porém, essa satisfação não possui firmeza na narrativa. Isso ficará claro no decorrer da análise.

Durante toda a narrativa, tudo o que ele deseja é a vida do outro. Mesmo a relação dele com Luísa representa essa ideia, uma relação de poder, vontade de possuir o que é do outro, daquele cujo destino o narrador deseja. Tanto que, como aponta Antonio Candido, após a primeira noite de sexo entre os dois, o personagem se torna frio e, após a morte de Adrião, tem seu frenesi apagado. A conquista deixa de fazer sentido para ele.

Diante do que foi apresentado, Bueno diz que João Valério não se opõe aos valores de seu meio, mas integra-se a eles, aceitando-os. Portanto, nessa perspectiva, não há conflito. O que há é um desejo de superação alimentado por um sentimento de inferioridade. Contudo, no intuito de contribuir com um possível diálogo crítico, questiona-se se o indício de um conflito com esse meio não surgiria na narrativa quando o protagonista se reconhece como um caeté. O personagem avança em consciência, mas não avança em ação progressista. De fato, rende-se ao sistema, que não vai absorvê-lo por completo.

Há, também, um conflito no romance, no que diz respeito à representação. A ironia presente contribui para o choque que há entre o *Caetés* que é escrito por Graciliano Ramos, ao elevar essa discussão, e o “Caetés” frustrado nas mãos de João

Valério, e acrescenta-se a possibilidade de esse conflito se desdobrar no embate entre Graciliano Ramos e o narrador-personagem. Criar um protagonista que se adequa tão perfeitamente à mediocridade e à tentativa de escrever um romance histórico pela técnica naturalista só pode ser, para Graciliano, recurso de sátira.

O crítico, no intuito de integrar tal obra à produção do autor, defende que, em *Caetés*, Graciliano estabelece uma espécie de padrão de protagonista que segue se desenvolvendo em *São Bernardo* e em *Angústia* — são todos protagonistas que desejam estar por cima do outro. Ele reconhece que, nos dois romances seguintes, tal determinação é desenvolvida de forma mais aguda, o que pode garantir a esses um efeito estético mais assertivo. Pautando-se pelo fluxo da obra de Graciliano descoberto por Antonio Candido, Luís Bueno afirma que esse fluxo existe a partir do traço estrutural do romance de 30: a inserção do outro. Dessa forma, *Caetés* estaria numa extremidade desse curso e *Angústia*, na outra. *Vidas Secas* não se extinguiria desse raciocínio, mas o integraria na medida em que o autor trabalhou a mesma questão não do ponto de vista temático, mas nos alinhaves de base da construção narrativa.

Assim, Bueno enxerga *Caetés* como esse romance que representa uma das extremidades do fluxo de obras de Graciliano, pois:

João Valério é o mais organicamente autocentrado de todos os seus heróis autocentrados. Conseguiu subir na vida muito cedo, e sem qualquer remorso pelo fato de que a morte do patrão, suicídio causado certamente pela notícia de seu caso com a mulher dele, foi o elemento motivador dessa subida. Não é à toa que é fácil para ele, como vimos, simplesmente ignorar os mendigos e escrever um artigo exigindo que a polícia desse um jeito no problema. Aquilo é só isso mesmo, um problema, que só não é em tudo alheio a ele porque funciona como o mais temido dos fantasmas ao lembrar-lhe de que há quem esteja à margem da sociedade que interessa a ele. Seu olhar, aliás, se voltará exclusivamente para esse meio, com o qual se identifica tão bem, o mais alto que há na pequena cidade em que vive. Mas esses fantasmas rapidamente começam a fazer barulho na obra de Graciliano Ramos: a partir de *S. Bernardo* (BUENO, 2006b, p. 606).

Ainda em 2006, saiu uma edição do romance pela Editora Record, na qual Luís Bueno foi convidado para fazer o posfácio. Classificando a obra como uma grande estreia já no título de sua proposição analítica, o crítico partiu de dados presentes na biografia de Graciliano, muitos já comentados no início deste capítulo, para dizer que a história desse romance é interessante e complicada por tudo o que envolve a sua

publicação — o que fez com que a obra curtisse cinco anos de gaveta, ao ser finalizada por volta de 1928 e publicada apenas em 1933.

Tal romance vem a público, segundo o crítico, em um momento em que o romance nacional parecia ter enterrado de vez o naturalismo com o romance proletário. Chega ao cenário literário dando a ver o ritmo da pequena cidade Palmeira dos Índios, parecendo velho, por se ligar, segundo alguns, à tradição do Naturalismo. Com essa vinculação construída pela tradição crítica já apresentada, Bueno diz que ele ganhou um *status* injusto de romance pouco interessante. Um dos motivos que levou à rotulação da obra como naturalista é a afirmação de que seu foco está na representação do coletivo, desfavorecendo o indivíduo, fazendo com que as personagens sejam vistas como meros tipos. Porém, o célebre crítico do romance de 30 afirma que “uma leitura atenta notará que esse desequilíbrio jamais acontece no livro, cujo foco de interesse é bem outro” (BUENO, 2006a, p. 255).

Na ocasião, Bueno chega a citar falas de Graciliano ao analisar outros romances afirmando que o interesse pelo grupo rouba a introspecção, resultando numa perda de profundidade: “Para notar como o ganho em profundidade e a exploração da introspecção estão em primeiro plano em *Caetés*, e não o grupo e a superfície, basta prestar atenção em seu narrador” (BUENO, 2006a, p. 255). Como vem sendo defendido até aqui, de forma até exaustiva, *Caetés* é um romance em primeira pessoa, o que possibilita o mergulho psicológico, técnica execrada pelos naturalistas, pois sempre a julgaram como redutora. Se Graciliano tivesse construído sua obra como um romance de tese, em que o narrador se assemelhasse a um médico legista, ele teria, com toda certeza, optado pela terceira pessoa.

O crítico afirma também que mais importante do que a classificação do narrador é enxergá-lo como um personagem que guarda uma rica contradição:

Nele se conjugam o que há de mais redutivelmente individual e mais abrangentemente social na existência humana: é ele o palco em que o indivíduo e o campo social atuarão em pé de igualdade, de tal forma que é impossível saber o que deriva de sua composição psicológica e o que vem da posição que ocupa na sociedade de Palmeira dos Índios (BUENO, 2006a, p. 256).

Isso em razão do que já foi explicado: recalque/inferioridade social diante dos bacharéis e proprietários existentes na cidade. Contra os primeiros, defende-se como

um literato; contra os segundos, coloca-se como jovem e bem-apessoado. Para vencer o sistema que o oprime, ele não faz nada, apenas apoia-se nessas condições, e, segundo Bueno, essa constatação não está na superfície do texto, mas em sua profundidade. Apega-se, somente, à aparência, ao simbólico para subir socialmente. Ele se propõe a fazer literatura sem a mínima preocupação verdadeira com a arte ou com a vida, não deseja comunicar algo, mas é motivado por essa baixa autoestima, já comentada, e pela sua necessidade de prestígio social.

Todavia, o caso complexo com a literatura não está sozinho nos alinhaves do personagem: há o desejo, o sentimento por Luísa, que, para o crítico, é pura expressão da individualidade. Esse outro sintoma também é uma preocupação de escalada social para se atingir uma posição privilegiada na sociedade, como já se observou acima. Há de se notar que João Valério preocupa-se pouco com os sentimentos da amante, abandonando-a após a conquista da propriedade. Para o crítico em questão, Luísa era apenas o elemento que Valério usava para colocar-se acima de Adrião por ser jovem e belo. Com o marido morto, Luísa deixa de ser necessária.

Com a conquista da propriedade, Luísa e a literatura igualam-se, viram *pó*. No entanto, tais constatações não podem anular o interesse que ele já teve, um dia, por ambas. Tal interesse, de fato, existiu, ainda que motivado por questões sociais. Assim, por meio da defesa de que João Valério não é uma mera desculpa para a representação da coletividade como central, Luís Bueno descarta a possibilidade de o romance estar alinhado aos romances naturalistas, os quais foram publicados no país entre o final do século XIX e o início do século XX. Para ele, Valério é um herói da mesma estirpe dos demais que “habitam” a aclamada obra realista do escritor, pela sua construção, pela sua relação com o mundo e com os sentimentos, afirmando que considera ser insuficiente a leitura do romance atrelada ao rebaixamento da obra ao Naturalismo decadente. Para o crítico, significativo é entendê-la como parte que se integra à obra que Graciliano viria a publicar no decorrer dos anos. Afinal, *Caetés* é uma estreia grandiosa.

Já nessa obra, em que o personagem principal se reconhece como um caeté, que se debate na estrutura de mazela social chamada Brasil, nascido de um processo violento denominado colonização, o qual se arrasta com todas as suas mazelas no decorrer da história, uma estrutura que tenta marginalizá-lo, esmagá-lo, aparece esse

narrador querendo vencer, ainda que por meio da mediocridade, o subdesenvolvimento — fruto dessa condição histórica do país —, o que vai se repetir nos demais protagonistas da obra ficcional: são todos caetés, porque são todos a representação da nação, justamente naquela ideia de literatura empenhada tão defendida por Antonio Candido.

Em 2015, foi apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo uma tese de doutoramento, escrita por Flávia Lins e Silva, acerca da obra de Graciliano Ramos, intitulada “Criação literária e figuração do escritor em *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, de Graciliano Ramos”. Na ocasião, a pesquisadora defendeu que a escrita do alagoano, apesar de ser heterogênea no que diz respeito aos gêneros, possui obras que se interconectam, pois as ideias de Graciliano permanecem do início ao fim. Para ela, é como se o escritor quisesse firmar seu ponto de vista ideológico e estético por meio de sua produção artística: há uma observância meticulosa da realidade histórica unida a uma denúncia político-social que perpassa todo o seu conjunto de obras, em que há um projeto literário coeso, uma poética própria que não se rendeu a dogmas literários ou políticos.

Em seus três primeiros livros da parte ficcional, há uma busca pela autenticidade da criação literária, quando figura protagonistas escritores. Alegando que existem vários aspectos que funcionaram como subsídio de investigação para a crítica que se dedica, há anos, à obra do escritor, como os aspectos sociológicos, psicológicos, entre outros, Lins afirma que o seu trabalho se delinea a partir do ponto em que se propõe a investigar como essa preocupação com a escrita literária aparece em cada um desses romances, deixando ver a poética graciliânica citada. Ela inicia sua discussão pelo romance de estreia, quando um dos primeiros tópicos versa sobre o que muito interessa a esta discussão: *Caetés* seria uma crônica de costumes, como defendeu Coutinho com veemência, ou se trataria de um romance moderno? Diante disso, afirma categoricamente:

*Caetés* foi e ainda é considerado por grande parte da fortuna crítica do autor uma obra que segue modelos convencionais, tendo recebido o epíteto de pequeno realismo, romance de um mundo morto, preâmbulo, entre outras classificações que evidenciam a utilização de fórmulas tradicionais e do ritmo lento e arrastado no romance. Aparentemente mais próximo de uma crônica de costumes, *Caetés* retrata pormenores de uma sociedade pequeno-

burguesa do interior nordestino, valendo-se de expedientes similares aos do naturalismo, e mesmo do romantismo, segundo alguns estudiosos, além de ser apontado como uma paráfrase da obra de Eça de Queirós, em especial, *A ilustre Casa de Ramires* e *O Primo Basílio*, embora já apresente traços que irão definir o estilo de Graciliano Ramos e situar o autor alagoano em uma posição ímpar no quadro dos romancistas da década de 30 no Brasil (SILVA, 2015, p. 77).

Lins até reconhece que no romance há, em relação aos elementos tradicionais, a descrição, de certa forma caricata, dos personagens secundários médios, bem como a presença de diálogos e a quantidade significativa de cenas coletivas, dando à narrativa um ritmo lento, ao lado da referência quase direta ao nome da personagem Luísa de *O Primo Basílio*, somada à referência ao romance histórico de *A Ilustre casa de Ramires*.

No entanto, ela não pode aceitar o rótulo de crônica de costumes, de prosa naturalista, porque enxerga, já nesse romance de estreia, importantes elementos modernos:

[...] alguns elementos modernos irrompem no romance e o distanciam da tendência da literatura do século XIX, a começar pela escolha do foco narrativo — a primeira pessoa, ponto de vista privilegiado por Graciliano Ramos em seus romances. Embora muitas vezes obliterada pela frequência de diálogos, a primeira pessoa configura um recurso mais apto à análise psicológica do protagonista, revelando importância ao subjetivo e ao individual (que inclusive determinam a descrição da paisagem exterior) [...] (SILVA, 2015, p. 22).

Em relação à comparação com “*A Ilustre Casa de Ramires*”, Lins aponta uma diferença fundamental. No livro de Eça, há, por parte de Gonçalo Ramires, uma busca pela ancestralidade que culmina na representação de um caráter positivo do povo português, enquanto, em *Caetés*, pela ironia, há um sentimento de autodiminuição que se distancia da utopia, afinal:

O título do romance — *Caetés* —, a lembrar os nomes de epopeia, como *Os Lusíadas*, reforça a ironia: é impossível entre nós um canto épico; dado o círculo histórico, a nossa tragédia pode ser contada a partir de qualquer momento, porque passado e presente se comunicam (GIMENEZ, 2013, p. 258 *apud* SILVA, 2015, p. 24).

Dessa maneira, por apresentar elementos modernos em sua forma, como a escolha do foco narrativo, a ironia e a profunda discussão sobre a criação literária,

entremeadas à representação de um pequeno burguês, vivendo no interior do Nordeste brasileiro, que se autodeclara um caeté — referente a uma tribo de índios que come brancos em rituais antropofágicos e que depois é exterminada ou escravizada —, dá a ver o presente e o passado, o arcaico e o moderno se debatendo na obra, que, por isso, não deixou de ser atual. Realismo? Os caetés não são heróis, João Valério também não. Graciliano sabia disso e quis discutir a condição desse índio num viés moderno, diferentemente das concepções positivas românticas e modernistas e, por meio desse fator, fala, em sua poética própria, do Brasil em seu subdesenvolvimento, em sua história e em sua capacidade de representar, na literatura, de forma eficaz, suas principais contradições, que estão enraizadas num passado que não foi superado. Segue-se, portanto, nos próximos capítulos, na busca de determinadas respostas que libertem a obra de tais rótulos e estigmas, buscando contribuir com esse caminho crítico contemporâneo acerca de tal objeto.

### Capítulo 3

#### **“Excesso de Norte”: Caetés, um típico romance de 30?**

*A luta da minha vida foi exprimir as coisas que existem fora de mim, que me precederam neste mundo e aí ficarão depois que eu já tiver sido apagado dele. Na linguagem abstrata, isso se chama realismo.*

Louis Aragon

### 3.1 Sertão e província

O romance brasileiro de 30, também chamado de neorrealista ou regionalista, vertente à qual *Caetés*, de Graciliano, pertence, em uma dialética de aproximação e afastamento, foi objeto de análise de muitos especialistas em literatura. De alguns, ganhou o reconhecimento como um dos movimentos estético-literários mais ricos do século XX pelo potente realismo figurado. De outros, o demérito de ser classificado como medíocre, dividindo a literatura brasileira em dois polos, o do Norte e o do Sul, por priorizar, por sua vez, temas sociais, sobretudo acerca da região Nordeste, que não deveriam ser tratados em textos literários. Há, portanto, em relação a esse significativo momento da literatura brasileira, entre a crítica nacional, a defesa do realismo e a rejeição dele.

Para Octávio de Faria, em seu conhecido texto *Excesso de Norte*, publicado em 1935 no periódico *Boletim de Ariel* (FARIA, 1935), o romance do Norte surgiu como uma reação ao modernismo europeizado, que não quis priorizar uma experiência mais profunda. Apareceu na literatura para reivindicar os direitos da terra, das questões nacionais, dos ambientes condicionadores dos dramas humanos. Afirma que esses são, na verdade, pseudorromances que fizeram sucesso: “E o resultado foi bem triste, uma avalanche de testemunhos vindos do Norte ou do Nordeste, todos eles se pretendendo romances, mas na maioria dos casos simples depoimentos sobre a mediocridade nacional” (FARIA, 1935, p. 263). Sua crítica vai mais a fundo quando afirma que, no período de 30, desapareceram os romances para só ficarem depoimentos, descrições de lugares curiosos, de flagelados, de males sociais e de exploração. Sobre sua visão, paira a tese de que o herói deixou de ser o homem para se tornar o lugar. Esse posicionamento deixa claro que o crítico rejeita a temática social e, por conseguinte, o realismo na literatura, visto que, de acordo com sua visão, temáticas sociais devem ser desenvolvidas apenas em textos de caráter referencial, não artísticos. Queixa-se ainda da atenção dada a romances do Norte em detrimento dos romances da capital. Assim, deixa clara a condenação, a redução e a sistematização que elevam o seu repúdio aos autores nordestinos, com o principal objetivo de rebaixar tal literatura.

É evidente que esse posicionamento crítico teve resposta do principal autor nordestino da época. Segundo Thiago Mio Salla, isso ocasionou, nos anos 30, um

confronto entre Octávio de Faria e Graciliano Ramos, explanando uma discordância entre os autores sociais e os autores intimistas do período. Os primeiros se referem aos nordestinos; os segundos, aos autores de orientação católica focada em dramas individuais. Segundo o crítico, tal discrepância envolvendo Octávio de Faria e Graciliano Ramos dominou o meio literário até o Estado Novo, nascendo em um cenário polêmico em que, de um lado, à esquerda, havia autores nordestinos a figurarem as mazelas sociais e, à direita, romancistas intimistas radicalizavam na representação individual do burguês na capital.

Para Faria, o romance nordestino era tapeação, propaganda de ideias sociais. O escritor era absolutamente contra o regionalismo e a luta de classes na literatura. Para Graciliano, o romance psicológico, defendido por Faria, era espiritismo literário, desconectado da vida e dos problemas da sociedade. Ramos afirmou ainda que a literatura sempre precisou se subordinar ao real, àquilo que precede qualquer formulação artística: “Ao invés de comportar-se como um deus que tira ‘criaturas vivas da cabeça’, caberia ao romance encontrar o fundamento para essas no próprio ‘mundo objetivo’” (SALLA, 2011, p. 22). E completou ao discorrer acerca do realismo na literatura:

A obrigação do romancista não é condenar nem perdoar a malvadez: é analisá-la, explicá-la. Sem ódio, sem ideias pré-concebidas, que não somos moralistas. Estamos diante de um fato, vamos estudá-lo friamente. Parece que esse advérbio não será bem recebido. A frieza convém aos homens da ciência. O artista deve ser quente, exaltado. E mentiroso. Não sei por quê. Acho que o artista deve procurar dizer a verdade. Essas que são nossas conhecidas (RAMOS *apud* SALLA, 2011, p. 22).

Para Graciliano, não fazia sentido falar em escritores do Norte ou do Sul, pois a discussão não era meramente geográfica; o que havia era que algumas pessoas gostavam de escrever sobre a realidade, enquanto outras preferiam *estacionar* apenas no campo da imaginação. Enquanto muitos fugiram da verdade, do real, Ramos, como representante da literatura nordestina, quis tocá-la com seu engenho, fazendo com que os leitores se interessassem por sua escrita, pois ela extrapolava fronteiras espaciais e temporais. Sua estreia na literatura, bem como seu conjunto de obras, não correspondia apenas a romances de um tempo acerca de uma região, mas também a uma obra sobre o homem universal de todos os tempos.

Para ele, havia escritores sensíveis demais, que não toleravam a fome, que achavam que a miséria era incômoda, desagradável — miséria que foi estetizada por essa literatura, arrebatando o público leitor, apesar de tratar de tema tão ácido:

Não há grupo do Norte nem do Sul, está claro. Mas realmente, os nordestinos têm escrito inconveniências [...].  
[...]. Vamos falar mal de todos os romancistas que aludem à fome e à miséria das bagaceiras, das prisões, dos bairros operários, das casas de cômodos. Acabemos tudo isso.  
E a literatura se purificará, tornar-se-á inofensiva e cor de rosa, não provocará o mau humor de ninguém. Não perturbará a digestão daqueles que podem comer. Amém (RAMOS, 1994a, p. 132).

Assim, após conhecer as polêmicas que envolvem o movimento estético e ideológico no qual o romance em questão está inserido, é importante ressaltar que a análise do *corpus* da tese, neste capítulo, obedece a um movimento de leitura crítica que visa a ultrapassar a delimitação das características típicas do romance de 30 (figuração dos problemas brasileiros do subdesenvolvimento) e pretende apresentar um retrato do Brasil em sua longa duração histórica, o que culminará na discussão que estruturará o capítulo seguinte.

Dessa forma, no intuito de contextualizar a obra em análise nesse tempo e nesse espaço, faz-se necessário apresentar um panorama dos caminhos que o realismo percorreu no *chão* do sistema literário nacional para entender como essa estreia de Graciliano foi possível, interligando-a à tradição. É importante retomar o que já foi colocado anteriormente acerca do nascimento do romance no Brasil. Este tem sua origem no Romantismo, constituindo-se, desde sua origem, de realismo — método de figuração da vida que segue seu caminho, no sistema literário brasileiro, em busca de representar e tocar a nação, atingindo seu ponto alto na segunda metade do século XIX, passando por Machado de Assis e *caminhando* em direção à literatura do século posterior.

Deixando de lado os movimentos que priorizaram a lírica, já que a presente discussão crítica se atém à forma romance, sabe-se que, entre a literatura do século XIX e o romance realista de 30, com o espaço dos modernistas de 22, que será abordado posteriormente, têm-se os escritores Euclides da Cunha e Lima Barreto, que seguiram na busca de retratar o Brasil, realisticamente, por meio de um nacionalismo

empenhado que fora inaugurado pelos românticos citados. Para Pellegrini, foi Euclides que chamou pela primeira vez a atenção para a existência de um país dividido em duas partes: uma litorânea urbanizada, apoiada pelo governo, e outra por este abandonada, situada em regiões rurais. Para a pensadora, *Os Sertões* prepara o sistema literário para o romance de 30, funcionando como *adubo* para este. Vale lembrar que o regionalismo, a temática do sertão, que será o *carro-chefe* do romance de 30, já havia aparecido, em outra configuração, em 1875, na literatura de Visconde de Taunay, atravessando o sistema literário nacional e alcançando Guimarães Rosa.

Avançando, no intuito de compreender quais são as condições estéticas e ideológicas que possibilitaram o aparecimento de Graciliano Ramos, busca-se explicar como o Modernismo teve início no Brasil e como foi a passagem da primeira para a segunda fase, partindo de pressupostos estéticos e ideológicos, apresentados pelo professor João Luiz Lafetá em seu célebre ensaio *Estética e Ideologia: o modernismo em 1930* (LAFETÁ, 2004).

Segundo o pensador, o Modernismo brasileiro é um movimento que deve ser examinado a partir de suas conquistas estéticas e ideológicas, sem deixar de lado o pressuposto dialético, que demonstra as evoluções considerando os elementos contraditórios e de tensão. No primeiro caso, é importante ressaltar que o avanço se deu, principalmente, em sua primeira fase, com os modernistas de 22, e, no segundo, que é o que mais interessa a esta análise, com a literatura de 30 — a chamada segunda fase.

Impulsionada pela força da industrialização, da imigração e da urbanização, que o país vivia no início do século XX, principalmente na região Sudeste, surge a literatura da primeira fase do movimento, que vem com a principal função de desbancar a literatura naturalista, do século anterior, que se baseava, especialmente, na representação direta da natureza, por meio de uma linguagem bacharelesca, pautando-se pelo cientificismo, como já foi relatado no capítulo um desta proposição. Assim, as produções rompem com o passado e ganham um aspecto autônomo e libertador, voltando-se para o folclore e para o popular no que se refere, fundamentalmente, à composição da linguagem.

Tanto no plano estético quanto no plano histórico, os anos de 1920 se caracterizam como uma época de constante disputa. Se, de um lado, a linguagem luta para se reformular e se estabelecer em seu aspecto revolucionário, desbancando a

literatura passadista, de outro, o capitalismo, em pleno processo de implantação, pós-escravidão, tenta se solidificar no país.

No entanto, apesar das significativas conquistas no plano da estética, esse momento inicial é visto como um movimento que não evoluiu, de forma amplamente significativa, no quesito ideológico, pois foi construído sob o pilar da consciência amena, otimista, acerca do subdesenvolvimento, que se apoiava na ideia de país novo. Tal ideia, segundo Lafetá, não chega a ser ufanista, apesar de pitoresca, mas não propõe uma revolução do e para o povo, que seria necessária diante do contexto caótico de exploração:

Mas, notemos, não há no movimento uma aspiração que transborde os quadros da burguesia. A ideologia de esquerda não encontra eco nas obras da “fase heroica”; se há denúncia das más condições de vida do povo, não existe, todavia, consciência da possibilidade ou da necessidade de uma revolução proletária (LAFETÁ, 2004, p. 63).

Com essa rejeição do passado, a primeira fase considerou o regionalismo uma *praga nacional* e o invalidou como inadequado, por estar ligado a movimentos que tinham suas raízes presas a contextos políticos não mais atuantes e sem compromisso com a pesquisa de brasilidade proposta diretamente pelos escritores dessa época. Porém, é inegável que, apesar de combater o Parnasianismo, acabou se aproximando do lema *arte pela arte*, por priorizar o esteticismo em detrimento da realidade. A Semana de Arte Moderna foi uma quebra no realismo que vinha se desenvolvendo no Brasil, mas este eclodiu novamente em 30. Ao romper com o passado, os escritores modernistas romperam, também, com o caráter ideológico daquela literatura, o que será retomado pelo romance de 30.

No entanto, segundo Pellegrini, apesar de 22 estar mais para a formulação de uma literatura esteticista, é importante ressaltar que esse fator já traz, de certa forma, um quê ideológico que possibilitará o romance de 30. Se é possível considerar o estético como ideológico, é importante afirmar, portanto, que o segundo já está, de alguma forma, em 22, mas só se realiza plenamente em 30 por causa das condições históricas. Nesse momento, o país vivia uma forte crise econômica como reflexo de 1929: a miséria, o desemprego e a manipulação política que ocorriam com a gestão *café com leite* descontentavam a população e abriam os olhos dos intelectuais para a consciência do atraso. Em tal contexto, sob o governo de Washington Luís, brota a

Revolução de 1930, que desemboca em um golpe de Estado, na deposição do então presidente e, conseqüentemente, na chegada de Getúlio Vargas ao poder. Logo, apesar de tantas diferenças que rodeiam os dois movimentos, é necessário ressaltar que o nacionalismo é fator determinante que os liga, pois o romance de 30 recebe como herança de 22 a liberdade estética e o interesse pelo nacional, mas avança quando os artistas brasileiros passam a criar uma nova estética construída de temas humanos, psicológicos e sociais.

Assim, apesar de reconhecer o elo apresentado, é inegável que são dois projetos literários diversos. O otimismo dos poetas de 22 configura o progresso de São Paulo, enquanto o pessimismo dos escritores nordestinos de 30 se conecta à decadência perante o cenário nacional e o caos econômico citado que atingira com muito mais força uma região específica do país:

Não é por acaso, portanto, que grande parte do romance de 30 tenha mesmo se gestado no Nordeste, o que lhe acarretou também a denominação de terceira geração regionalista, termo que nunca escondeu a centralidade econômica e ideológica paulista. Ele emerge ali como expressão da crise que afeta economicamente a fração açucareira da oligarquia nordestina, como uma espécie de tentativa de buscar formas de representação cultural que exponham ou mesmo mascarem essa crise, dependendo de cada autor. Desse modo, transferiu-se para o terreno da literatura a disputa pela perda da hegemonia socioeconômica diante de São Paulo e do centro-sul. Pode se notar também, pensando no funcionamento do campo literário, que muitos discursos desses autores regionalistas do Nordeste revelam muitas vezes certo ressentimento no tom, endereçado principalmente às manifestações culturais e literárias do Modernismo paulista (PELLEGRINI, 2018, p. 72).

Enquanto os modernistas de 22 produziam na consciência amena do atraso nacional, como fizeram também os românticos, os romancistas de 30 o fizeram sob consciência catastrófica, descartando a euforia nacionalista, dando um outro tom à discussão fomentada pelas entrelinhas da obra literária. É, pois, uma literatura desencantada. Isso reflete, inclusive, na representação do índio, símbolo genuíno da identidade brasileira, no sistema literário nacional: Peri e Macunaíma são índios amenos, enquanto João Valério se encaixa, perfeitamente, nessa figuração calamitosa, funesta<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Esse assunto será amplamente desenvolvido no próximo capítulo, quando a discussão avançará abordando *Caetés* como um romance que tem como pilar a história da colonização.

Graciliano Ramos não era adepto das receitas literárias disseminadas pelos modernistas da primeira fase. Para ele, não se devia escrever nem no modo arcaico, nem ao gosto da gramatiquinha brasileira, pois a realidade nunca ofereceu ao escritor a existência de uma língua originalmente nacional. Em alguns de seus posicionamentos acerca do dicionário, chegou a afirmar: “Contudo não poderíamos trabalhar sem ele, como não poderíamos trabalhar sem couro ou tijolo se fôssemos sapateiros ou pedreiros” (RAMOS, 1994b, p. 266). A discordância do autor em relação aos modernistas de 22 ficou clara em algumas de suas falas ao discorrer sobre o tema em sua produção crônica:

No Brasil, nesse infeliz meio século que se foi, indivíduos sagazes, de escrúpulos medianos, resolveram subir rápido criando uma língua nova do pé para a mão, uma espécie de esperanto, com pronomes e infinitivos em greve, opositoristas em demasia, e preposições no fim dos períodos. Revolta, cisma, e devotos desse credo tupinambá logo anunciaram nos jornais uma frescura que se chamava gramatiquinha da fala brasileira (RAMOS, 1994b, p. 268-269).

Tal crítica ganha contorno estético em forma de ironia no romance *Caetés* quando o personagem Nicolau Varejão, um fanfarrão, que frequentemente gostava de contar lorotas acerca da história do Brasil, toma a palavra:

— 1922 foi um ano safado, o princípio dessa encrenca de revolução. O tempo que passei no Rio...  
— Esteve no Rio? Inquiriu o dr. Liberato.  
— Em 1922. Fui vender papagaios. Garantiram-me que era bom negócio, mas a bordo, morreu tudo. Papagaio a bordo morre, é um bicho desgraçado para morrer depressa [...] (RAMOS, 2013, p. 75-76)<sup>34</sup>.

O trecho é do capítulo XI do romance. O personagem tenta falsear a história nacional ao tentar convencer seus interlocutores, de Palmeira dos Índios, de que havia participado corajosamente da Revolta dos 18 do Forte, mas é descoberto, por um deles, como alguém que está inventando mentiras. Não pode passar despercebido pelo leitor, que conhece o posicionamento de Graciliano Ramos acerca da

---

<sup>34</sup> Nos capítulos três e quatro desta tese, os excertos de *Caetés* foram extraídos da edição comemorativa de 80 anos da estreia da obra, publicada em 2013 pela editora Record. A partir deste momento, as próximas citações do romance apresentarão a sigla “EC” (edição comemorativa), seguida do número da página.

representação do Brasil na literatura, o fato de esse personagem cômico usar o papagaio, símbolo pitoresco nacional, para adornar essa história mentirosa, supostamente ocorrida em 1922, ano da Semana de Arte Moderna — movimento da arte paulista que pregava o rompimento com o passado e a exaltação do verde-amarelismo nacional, do pitoresco, sem levantar o nacionalismo crítico. Se esses papagaios podem ser vistos como metáfora para essa forma de representar a nação na literatura, é preciso dizer que, para Graciliano, a presença deles é passageira: “morrem rápido”, é um bicho desgraçado que desaparece depressa. São símbolos usados por alguém que quer desautorizar o fato histórico.

Ainda acerca do posicionamento do autor sobre a linguagem utilizada em seus romances, vale lembrar que, ao se negar a usar a gramatiquinha brasileira, tão recorrente na literatura dos primeiros modernistas, ele também, em um ato de coerência, jamais pactuou com a linguagem coloquial, popular ou regionalista que fora adotada por vários de seus contemporâneos em suas produções romanescas do período de 30, o que justifica, de certa forma, um distanciamento do movimento a que pertenceu de forma genuína. *Caetés*, bem como suas demais produções, foi escrito por meio da utilização da norma culta da língua portuguesa.

Posteriormente a 22, chega, portanto, ao cenário literário nacional a segunda fase do Modernismo, que se diferencia da primeira, como se tem discutido nesta ocasião, principalmente, por dar conta da problematização ideológica pela qual o país tanto ansiava. Nessa época, já não era mais necessário lutar por uma revolução do plano estético, pois a linguagem, em sua nova configuração, já havia se instaurado. Assim, a literatura *caminha*, na esteira do sistema, e vai ao encontro de um momento em que a questão da luta de classes se torna protagonista, fazendo com que a função da literatura, o papel do escritor e a profunda e fértil ligação da arte com a ideologia se tornem matéria de produção. Corroborando essa ideia, Lafetá menciona que:

Essa é a grande diferença com relação à segunda fase do modernismo. O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida, as frentes populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil, é a fase de crescimento do partido comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência de luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares — na literatura, inclusive, e com uma

profundidade que vai causar transformações importantes (LAFETÁ, 2004, p. 63).

Munido de um singular processo criativo, no que se refere ao estilo, Graciliano desponta na literatura brasileira nesse contexto e opta por trabalhar com a realidade, com a objetividade como *insumo* para a construção de sua obra desde sua estreia no sistema literário brasileiro com *Caetés*, porque tal sistema estava apto a incluir em si esse tipo de literatura, que, apesar de trazer as peculiaridades do autor e o ineditismo do momento histórico e político de 30, já vinha desenvolvendo o realismo, como já foi afirmado, desde o nascimento do romance no país, com a missão de figurar a nação no pós-independência, dando ao elemento *espaço* um lugar privilegiado nos romances, buscando dar relevo, nas páginas das produções, à questão que embalou a configuração desse mesmo sistema na primeira metade do século XIX: afinal, o que é o Brasil? Qual é a identidade desse país que, por tanto tempo, ficou preso às amarras do colonizador?

Indo de encontro às polêmicas que envolvem o Norte e o Sul, no sistema literário nacional da década de 30, Graciliano adota como espaço de seu primeiro romance a cidade Palmeira dos Índios, localizada no agreste alagoano, a cerca de 136 km da capital Maceió: um espaço real e de grande significação histórica, pois ocupa terras que um dia foram a aldeia dos índios Xucurus, transformando-se em vila somente em 1835. Em 1889 foi elevada a cidade, administrada pelo então autor entre 1928 e 1930:

Para os lados do Xucuru, meia dúzia de luzes indecisas, espalhadas. Aquilo há pouco tempo era dos índios. Outras luzes na Lagoa, que foi uma taba. No tanque, montes negros com piche. Ali encontraram, em escavações, vasos de barro e pedras talhadas à feição de meia-lua. Negra também, a cafurna, onde se arrastam, miseráveis, os remanescentes da tribo que lá existiu (EC, p. 202).

O romance é colocado, por isso, como pertencente ao regionalismo, por estar, de fato, no leque da literatura nordestina. Porém, como o espaço da narrativa traz esse elemento histórico vivo, é necessário ressaltar que a pequena cidade alagoana, apresentada por Graciliano, amplia suas fronteiras, fazendo com o que o leitor atento tenha sua consciência conectada ao Brasil e ao processo embrionário de colonização pelo qual o país passou, envolvendo relevantes questões universais, que tiveram

origem na violenta expansão marítima do século XVI, a qual tinha como principal intuito expandir o capitalismo, sacrificando a dignidade humana. Essa *fatia* de Brasil, representada na obra, dando a ver a região citada, só tem relevância se interligada ao todo, demonstrando, em uma proposição dialética, tanto o progresso desigual do país que rebaixa o Nordeste em relação ao Sul, quanto as mazelas que envolvem uma nação subdesenvolvida colonizada em relação aos países centrais, que encabeçaram o processo de conquista e exploração das Américas, eleitos como privilegiados pelo sistema do capital, impulsionado por eles no processo aludido.

Tal discussão acerca do espaço é de grande pertinência para esta interpretação crítica, pois, para alguns leitores especializados, como já foi colocado no capítulo anterior, tal elemento da narrativa é prioridade por ter o intuito de descortinar o país. Contudo, é notório que essa conclusão reduziu *Caetés* ao rótulo naturalista, porque deu à cidade uma importância superior à do destino individual que se sobressai na obra por meio do desenho, cuidadosamente criado por Graciliano, do narrador-personagem João Valério, que é protagonista.

Ratificando o que já foi colocado por parte da crítica, essa tese do espaço priorizado em detrimento dos demais elementos da narrativa não pode ser sustentada, visto que o romance é narrado em primeira pessoa, fazendo com que esse personagem, atravessado pelas contradições históricas nacionais e universais, seja hierarquicamente eleito pelo leitor em detrimento do lugar. A história narrada, para quem está diante do romance, é principalmente sobre João Valério. É a vida dele que está sendo destacada, rodeada de contradições, de desejos, de ambições, de sentimentos íntimos, apresentados pelo seu psicológico. São sentimentos puramente humanos diante daquele ambiente que o cerca.

Isso, porém, não descarta a relevância da cidade. Ela é importante quando atua no destino do protagonista, como será desenvolvido a seguir, e quando figura o Nordeste, o Brasil e o mundo em suas tensões enraizadas na dialética capital *versus* humanização. Como falar do universal a partir de um local? Ao entrar em contato com esse romance, o leitor é levado pelo narrador a desbravar a urbe em seus ambientes externos e internos: ruas, tanques, paisagens naturais, a pensão onde o protagonista vive, a casa comercial Teixeira & Irmão, onde ele trabalha, a farmácia, o Bacurau, a redação da *Semana* e as casas de Adrião e de Vitorino, onde a pequena burguesia

se reúne para jogar, discutir diversos temas, como literatura, política, democracia, educação, religião etc.

Já na camada de superfície do romance, o leitor entra em contato com as mazelas sociais da cidade, que estão em consonância com a consciência do autor acerca do subdesenvolvimento do país e acerca da condição desprivilegiada da região Nordeste, naquele período, enquanto se proclamava o progresso da modernidade no centro-sul da nação.

Tais contradições são apresentadas e atingem um ponto alto quando a pequena burguesia alienada de Palmeira dos Índios reflete sobre a condição do sapateiro que passa fome juntamente com sua esposa tísica e seus muitos filhos:

Às vezes Luísa se revoltava. [...]. Falava do sapateiro que tem a mulher tísica e uma ninhada de filhos.  
— Está lá na tripeça batendo. E os pequenos esfarrapados sujos. Ouço daqui as pancadas do martelo. E a tosse da mulher. Vocês não ouvem?  
Ninguém ouvia.  
— Os pés inchados, tão amarelos. As roupas imundas!  
Adrião erguia os ombros com enfado.  
— Que nos interessa isso, filha de Deus? O homem ganha a vida. É natural deixá-lo.  
— **Mas é que morre de fome.** Vocês sabem lá o que é ter fome?  
Manifestei-lhe um dia minha surpresa:  
— Não sabemos. Com efeito não sabemos. Mas a senhora também não sabe. Deve padecer muito. Faz pena. **Afinal, não é o único.**  
[...].  
— Aquilo dói. Deve doer muito. Uma casa nojenta! É duro. Há lá crianças nuas (EC, p. 62-63, grifos nossos).

A expressão da mazela social na pequena cidade nordestina, bem como o descaso da ínfima burguesia diante daquilo que a cerca também vêm à tona no livro quando, em uma das conversas que tomavam o grupo, que frequentemente se reunia, emitem-se opiniões acerca da mendicância naquele lugar. Na ocasião falavam sobre os artigos da edição dirigida por padre Atanásio:

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 Miranda um sujeito de senso.  
— Que utilidade tem essa récuca? Proseguiu ele. Eu queria ver tudo morto. Pode ficar tranquilo, não se perdia nada [...] (EC, p. 74).

As *feridas* do subdesenvolvimento continuam a *sangrar* no romance, ainda na superfície do texto, quando, no capítulo XVI, um casal de matutos encontra padre Atanásio com o intuito de pedir autorização para realizar seu casamento. O religioso responde que eles deveriam procurar o bispo, pois casamento de parentes exige licença. Um deles responde: “— Mas, seu vigário, [...], eu não posso pagar a licença. Se V.S<sup>a</sup>. me fizesse o favor...” (EC, p. 122). Atanásio diz a eles que não casem, pois, se não podem pagar, não terão como sustentar a família.

Essas são algumas das passagens do romance que, já à primeira vista, chamam a atenção do leitor, que reconhece estar diante de uma obra que faz parte da literatura nordestina do decênio de 30. O nervo exposto do subdesenvolvimento não passa despercebido, mas o realismo, engenhosamente construído pelo autor, está em camadas mais profundas, quando é possível perceber que *Caetés*, como foi afirmado acima, com o objetivo de figurar a vida, avança as fronteiras de Palmeira dos Índios, abarcando a história do Brasil, que está, portanto, atrelada à história universal: o que Graciliano apresenta ao público leitor dessa época é um romance sobre a história da colonização, que, para o Brasil, é uma história de fracassos. E vai além, quando problematiza a representação de uma objetividade tão complexa num país que precisa reconhecer sua condição legítima em uma literatura que se constituiu pelas mãos do colonizador ou do colonizado que se espelhava nos modelos de quem o dominava. Há um empenho, o qual será pormenorizado em momento oportuno.

Assim, de mãos dadas à luta de classes, em 30, movimento que absorve o romance analisado, chega ao centro da discussão literária o pobre, o explorado, o desvalido, o fracassado. E essa chegada não é mais acompanhada de uma consciência otimista, por parte do intelectual, mas pessimista e catastrófica acerca do subdesenvolvimento do país. Ela não está mais a serviço da burguesia, como estava a fase modernista anterior, mas passa a enxergar e a aprofundar contradições, indissolúveis, implantadas por essa própria classe em seu modelo de sistema, no que se refere à organização social: o capitalismo. É relevante perceber que a burguesia que patrocinou a primeira fase modernista, sendo ainda rural, agora é colocada como *responsável* pelas mazelas sociais e passa a ser questionada pelo seu projeto.

No referido romance, em uma das muitas reuniões da pequena burguesia, composta por Barroca, Dr. Castro e Adrião, observada pelo narrador João Valério, a

sociedade de Palmeira dos Índios é discutida nos quesitos democracia, educação e liberdade. Depois de ouvir diversas opiniões sobre tais assuntos, Adrião, o proprietário da casa Teixeira & Irmão, alguém que administra recursos do povo da cidade em troca do pagamento de juros, “que estivera calado, distraído e murcho, afagou devagar a careca, declarou que dos matutos que ele conhecia os melhores eram os analfabetos” (EC, p. 87) e conclui: “— O roceiro que soletra tem vergonha de pegar na enxada” (EC, p. 87).

Ainda na discussão, padre Atanásio tenta levantar a bandeira da educação religiosa, que é aceita por uns e rechaçada por outros. O mesmo padre que se negou a possibilitar o casamento dos matutos parentes por falta de dinheiro é o dono da imprensa local e assíduo frequentador das reuniões, dos jantares, da sociedade burguesa de Palmeira dos Índios. Graciliano, nessa obra, dá um destaque à religião, que aparece sempre atrelada ao capital, encaixando-se nesse projeto burguês de sociedade que se une à doutrina cristã: basta lembrar das passagens do romance em que João Valério se refere à bíblia como guardião de seu “tesouro”, apesar de não demonstrar, no livro, qualquer apego à religião. É lá que ele guarda seu dinheiro: “Retirei a bíblia da gaveta e procurei dinheiro entre as páginas de Eclesiastes, que é meu cofre” (EC, p. 50). “Várias vezes peguei a bíblia para tirar dinheiro [...]” (EC, p. 129).

Porém, é necessário ressaltar que *Caetés*, apesar de ser um romance de 30 que se propõe a estetizar a vida brasileira alinhavada pela desumanização implantada pela força de um sistema que explora uma maioria em detrimento de benesses que chegam para poucos, dá a ver, em seu regionalismo que deságua em uma discussão universal, uma cidadezinha do Nordeste brasileiro, que, embora anseie por participar do capitalismo, que estava em plena ebulição no centro-sul do país após a abolição da escravatura e a proclamação da república, representa um mundo parado (PESSOA NETO, 1999). Há naquele espaço a convivência de personagens que têm plena consciência de que é necessário escalar o sistema social, seja pela política, no caso de Evaristo Barroca, seja pela religião, com padre Atanásio, que vende casamento entre parentes, ou, ainda, por João Valério, que enxerga duas possibilidades de ascensão: o reconhecimento de sua arte literária ou o casamento com uma mulher de posses — Luísa, mulher de Adrião, a herdeira da abastada dona Engrácia ou a filha de Vitorino.

Assim, o que se percebe, pelas características de Palmeira, que são frutos da condição histórica e política do país, é que esse espaço corresponde a uma “cidadezinha estagnada no Nordeste brasileiro, onde o capitalismo em sua função mais enérgica e transformadora de busca desenfreada de lucro ainda não tinha chegado” (PESSOA NETO, 1999, p. 34). Para Anselmo Pessoa Neto, *Caetés* é um livro embaçado, amorfo, porque a realidade observada por Graciliano não poderia se configurar em um outro tipo de romance. Naquele ambiente, o que se tinha era o mundo parado que se impunha à figuração do espaço no ato da escrita do autor. Por isso, o uso da descrição e a ação dosada não devem ser vistos prioritariamente como sinal de um naturalismo inato que dá ao romance *status* de obra malfeita. Ao contrário, é recurso de verossimilhança que se força à representação.

O livro, em diversos capítulos, problematiza a questão do capital, quando os personagens citados demonstram preocupação em ascender. Trata-se de um romance que *cheira a dinheiro*, mas a possibilidade dessa ascensão, rumo ao lucro desmedido, é paralisada pela condição arcaica da cidade, que não segue o mesmo desenvolvimento, a mesma modernidade política, “progressista” e econômica de outras regiões do país. Por isso, faz tanto sentido “o mundo parado” em *Caetés*, como metáfora da cidade, desenvolvida pelo pesquisador Anselmo Pessoa Neto.

Quando Graciliano opta por discutir religião e dinheiro no romance, como já foi citado, por meio da figura de padre Atanásio, que tenta vender casamentos a pessoas que não podem comprar, ou quando João Valério se refere à Bíblia como banco, ele está, mais uma vez, iluminando a consciência histórica do leitor por meio de uma questão que é fundante para o Brasil, pois o país nasceu do interesse de espalhamento da fé católica pelo mundo aliado à expansão marítima do século XVI, que já desenhava o liberalismo e a exploração em escala universal. Tal composição estética que o autor faz ao fundir história, religião, luta de classes e dinheiro, em 1930, deve ser vista como apreensão da história em movimento, pois essa é uma fusão que fincou raízes no Brasil desde sua invasão pelos europeus na época da contrarreforma protestante e que continua absolutamente latente na sociedade. Portugal era uma país católico e fez uso da religião cristã como instrumento de dominação da população indígena e das terras, que tinha como precedência o interesse econômico. É o que deixa claro o trecho que segue da carta de Pero Vaz de Caminha, primeiro documento oficial enviado à Coroa acerca da descoberta da nova terra, em 1º de maio de 1500.

Até agora não pudemos saber se há ouro ou prata nela, ou outra coisa de metal, ou ferro; nem lha vimos. Contudo a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados como os de Entre-Douro-e-Minho, porque neste tempo d'agora assim os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que, **querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo**; por causa das águas que tem!

Contudo, **o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente**. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. E que não houvesse mais do que ter Vossa Alteza aqui esta pousada para essa navegação de Calicute bastava. Quanto mais, disposição para se nela cumprir e fazer o que Vossa Alteza tanto deseja, a saber, acrescentamento da nossa fé! (CAMINHA, 1500, p. 14).

O questionamento do mundo do capital segue aparecendo em diversos outros momentos no entrecho, quando, por exemplo, após a morte de Adrião, o tabelião Nazaré questiona o destino de sua fortuna:

Estava aqui pensando na conta que o dr. Liberato vai mandar para a viúva.

Estremeci: Luísa era viúva. Nazaré fechou um olho, calculou:

— Dinheiro como o diabo, aí de cinco para dez contos, além do que o Adrião já rendeu. Esses médicos têm uma sorte danada.

Isidoro indignou-se:

— Como pode ocupar-se com isso, agora, de volta do cemitério. Você é um monstro.

— Eu? Está enganado. Que é um monstro? Uma criatura diferente da sua espécie, não é? Pois eu sou como os outros homens. Um pouco melhor que uns, um pouco pior que outros. Vulgar. Monstro é você, Pinheiro. Você é esquisito, uma espécie de santo. Apesar de todos os seus defeitos, devia ter deixado para nascer daqui a dez mil anos. Você é monstruosamente bom, Pinheiro (EC, p. 193-194).

Nesse trecho, um dos finais do romance, a obra opta por questionar a desumanização do capital, que se sobrepõe ao humano, visto que o suicídio do proprietário dos recursos significa a posse e, portanto, a alegria de outrem, mas isso não é feito de maneira direta, como era comum aparecer em muitas produções pertencentes ao realismo socialista da época, quando costumavam criar heróis positivos, em discursos progressistas inverossímeis, resolvendo a desumanização imposta pelo capital apenas na obra, relegando a objetividade do mundo real. Na ocasião citada, Graciliano, para estetizar ao máximo a questão, opta por construir um discurso em que o personagem neutraliza a monstruosidade do capitalismo, ainda em estado embrionário, na cidade que representa o mundo estagnado, e relativiza o ato de ser monstro na figura de Isidoro, dentro de uma perspectiva irônica, deixando ver

o que Marx previu com o andar da história: a construção de uma sociedade mais justa e mais igual com a mudança de seu sistema de organização. Afinal, Isidoro, por não se render, nesse trecho, à coisificação da vida, como o fez seu interlocutor, nasceu na época errada, pois deveria pertencer a esse mundo apenas em um tempo futuro: *daqui a dez mil anos*.

Portanto, se a obra literária realista é aquela que se atualiza com o passar das gerações porque capta a história em movimento, fazendo com que o leitor, ao se conectar a uma consciência histórica, entrecruze passado, presente e futuro, na condição da utopia, pode-se, seguramente, com os elementos apresentados até aqui, afirmar que em *Caetés* há realismo. Tal constatação, que se solidifica na medida em que a presente tese vai se desenvolvendo, mune-se da consciência de que essa é uma obra que, apesar de pertencer a esse movimento tão significativo da literatura brasileira do século XX — o romance de 30, por encarnar a ideologia problematizada por Lafetá, no que se refere à figuração do subdesenvolvimento do país que desprivilegiava o Nordeste —, distancia-se dele ao apresentar particularidades tão marcantes do escritor Graciliano Ramos, tais como o trabalho exclusivo com a norma culta da linguagem, que não se rendeu ao pitoresco, somado à recusa da fórmula do romance do realismo socialista, que via na figuração do herói positivo a máxima da expressão artística de uma literatura pedagógica, e à recusa também da frieza de uma literatura naturalista do século XIX, que via a verdadeira crítica ao mundo burguês no discurso científico preestabelecido e na cópia fotográfica da realidade, que não era capaz de captar o movimento histórico.

*Caetés* é, portanto, um romance de 30 que figura o Brasil aquém e além desse marco temporal. É um romance da colonização e da contemporaneidade, pois as contradições nele figuradas se movimentam na vida objetiva do país, independentemente de um tempo ou de um espaço específico, afastando-se e distanciando-se do movimento a que pertenceu pelos motivos já previamente citados. A captação do Brasil e do mundo no qual o país está inserido só pode ser percebida nos alinhaves da estrutura profunda do romance, não está dada de forma simples e automática. Como já posto, isso configura, segundo a teoria lukacsiana, apresentada no primeiro capítulo desta proposição, realismo.

### 3.2 *Um narrador macambúzio*

Como foi afirmado acima, junto ao romance de 30, vem a figuração do pobre, do desvalido, do explorado, do fracassado. É possível afirmar que João Valério é parte dessa constatação na obra de estreia de Graciliano? Afinal, quem é esse personagem e qual é a importância dele para o romance em questão, para o conjunto de obras do escritor, para o movimento a que pertenceu e para o sistema literário nacional?

Nesse momento da literatura brasileira, algumas obras, como *Caetés* e *Angústia*, ambas de Graciliano Ramos, bem como *Banguê*, de José Lins do Rego, optaram por figurar, em suas criações, protagonistas que representavam um tipo de fracassado nacional, como ressaltou o modernista Mário de Andrade em seu texto *Elegia de Abril*, de 1941, ao criticar, em tom análogo ao de Octávio de Faria, a arte social: “De uns dez anos para cá sem a menor intenção de escola, de moda literária ou imitação, numerosos escritores nacionais se puseram contanto (é bem o termo...) o tipo de fracassado” (ANDRADE, 1978, p. 189). Ao dar relevo, nessa ocasião, à recorrente polêmica que sempre rodeou o modernismo de 22 e o de 30, o escritor de *Macunaíma* demonstrou não enxergar, no aparecimento desse fracassado, nenhuma força ou luta, mas a presença de um ser:

sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo, como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade. Quanto ao denunciar este fenômeno, me servi quase destas mesmas palavras, julguei-lhe descobrir algumas raízes tradicionais. Hoje estou convencido de que me enganei. O fenômeno não tem raízes que não sejam contemporâneas e não prolonga qualquer espécie de tradição (ANDRADE, 1978, p. 190).

Segundo o modernista, a presença recorrente de personagens fracos demonstra um sintoma de que o homem brasileiro estaria “às portas de desistir de si mesmo” (ANDRADE, 1978, p. 191). Porém, há de se ressaltar que a presença desse herói frustrado, recorrente na literatura brasileira, principalmente após o desenvolvimento da consciência amena do atraso nacional, por parte do intelectual, carrega consigo a possibilidade de o leitor pensar em um outro mundo possível, como afirmava Fernando Pessoa ao refletir sobre o fato de que “toda a poesia [...] reflete o que a alma não tem. Por isso a canção dos povos tristes é alegre e a dos povos alegres é triste” (PESSOA, 1979, p. 98). Logo, a tese de que a representação desse

tipo de personagem dá à obra um caráter de conformismo e estagnação não pode se justificar, quando se sabe que a percepção da existência dele pode trazer à consciência o desvelamento da realidade na obra, pelo realismo figurado, que propõe, pelo revés, a possibilidade da existência desse mundo oposto.

Ademais, a marca de fraqueza em um personagem que foi construído dentro de um ambiente verossímil a uma realidade socialmente estagnada pela desigualdade social — que é, antes de tudo, histórica e atua sobre ele — não exime seu caráter de luta, ainda que esta seja inconsciente. Afinal, fraqueza e fracasso são vocábulos que podem estar interligados à luta. Sem arbitrar acerca dos meios usados pelo personagem, que desembocam em seu fracasso, é evidente que ele tenta vencer, ao seu modo, um sistema que o exclui e o oprime.

Outra reflexão possível acerca do posicionamento de Mário de Andrade sobre o romance de 30 se dá quando ele afirma que a presença desse tipo de personagem não tem raízes na tradição literária brasileira, visto que se trata de um fenômeno de sua contemporaneidade. Basta conhecer a literatura de Machado de Assis e a de Euclides da Cunha para discordar do autor. Tal contraposição de ideias que coloca Graciliano e Mário de Andrade frente a frente será muito útil para a discussão que problematizará a figuração do índio na literatura brasileira no capítulo posterior desta tese. São visões e representações bem diferentes acerca do mesmo problema: fracassado ou herói diante do processo de colonização violenta instaurado na história brasileira?

É chegada a hora, portanto, de entender quem é João Valério em seus pormenores. Para Lukács, de acordo com o que foi explanado no capítulo um desta tese, com o desaparecimento do herói coletivo e a ascensão do homem burguês, que agora acessa a propriedade privada, passa a existir na literatura a necessidade de figurar o indivíduo, que, a partir desse momento, traz na sua construção a representação de sua classe. O romance moderno passa, então, a captar o indivíduo em suas lutas internas e profundas, que estão necessariamente interligadas àquilo que o cerca em sociedade, sem desconsiderar o processo histórico.

Apesar de a obra se chamar *Caetés*, aparentemente se aproximando, pelo título, como afirma Erwin Torralbo Gimenez (2013), das epopeias, como *Os Lusíadas*, de Camões — que narrou feitos memoráveis, gloriosos, de um herói histórico, o qual representava a nação —, verifica-se a escolha de tal título, em parte, como uma ironia.

Não há na obra uma história grandiosa desse povo que representa o país de forma genuína e que é representado por João Valério. Porém, é impossível não considerar a luta do *herói*, que, embora seja um indivíduo, como quer o romance burguês, carrega em sua trajetória, percebida nas entranhas do romance, a história do país ao qual pertence. Assim, verificam-se divergências e convergências ao épico.

Portanto, o que há, com essa possível batalha que envolve um herói problemático, o qual pode sim simbolizar a nação por ser um ente histórico, em luta contra um processo que o exclui, é o fracasso, que será mais bem discutido no capítulo seguinte. Afinal, qual foi o destino dos caetés, tribo que motivou a criação de Graciliano, como representantes do povo indígena, de 1500 até o século XX? Isso pode ser representado pelo destino de João Valério na obra? Ele é um insignificante trabalhador, frequentador dos espaços burgueses de Palmeira dos Índios, que almeja ascender socialmente, mas se descobre, ao final da obra, um caeté.

Tal ironia justifica-se ainda, de maneira incontestável, com a escolha, por parte do escritor, do foco da narrativa em primeira pessoa. Isso mostra ao leitor que a prioridade ali é a vida do indivíduo que se estrutura por meio do ambiente que o cerca. Trata-se dessa ironia em relação ao épico antigo, por não ser mais possível a figuração do herói coletivo na era burguesa. Tem-se, portanto, um romance moderno, que, apesar de optar pela individualidade, não deixa de dar a ver o passado do povo ao qual o protagonista pertence e que carrega em sua trajetória. Tem-se, dessa forma, a fusão entre o que existe de mais individual em obra de ficção — o narrador em primeira pessoa com sua história contada aos moldes do romance burguês, dando a ver a vida privada — e o que há de mais coletivo — a história de um povo, que é não apenas regional ou local, quando se pensa em Palmeira dos Índios ou no Brasil, mas universal. Como já foi afirmado, ao ler *Caetés*, o leitor tem em mãos um romance sobre o processo europeu de colonização pelo qual o país passou, colhendo seus dissabores, ainda que queiram reduzi-lo, apenas, a uma crônica sobre a sociedade palmeirense. Por isso, o leitor está diante, também, do que Lukács chamou de epopeia burguesa: a forma romance que se distancia e se aproxima do épico em tensão dialética, como já foi colocado.

Para Anatol Rosenfeld, ao analisar o romance moderno, de acordo com o texto *Literatura e personagem*, publicado na obra *A Personagem de Ficção*, “é porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada

originária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 2007, p. 21). A figura humana, em obras de ficção, é a indicadora mais marcante da épica. Apesar de haver muitos romances que se iniciam com a descrição de lugares, como faziam muitas obras naturalistas, como “O Cortiço”, de Aluísio de Azevedo, por exemplo, é apenas com o aparecer de um ser humano que o texto revela, ou não, seu caráter fictício/imaginário, tomando o interesse do leitor, que, junto ao narrador, passa a presenciar os eventos contados. A personagem, de fato, constitui a ficção.

Rosenfeld afirma que “a descrição de uma paisagem, de um animal ou de um objeto qualquer pode resultar, talvez, em excelente ‘prosa de arte’, mas essa excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou animal [...] se animam e se humanizam através da imaginação pessoal” (ROSENFELD, 2007, p. 27). Nos momentos em que, para algumas percepções críticas, apresentadas no capítulo dois desta tese, o ambiente foi supervalorizado em detrimento da figura humana, em mera descrição naturalista, esqueceu-se de observar que, na obra em questão, a descrição se dissolve em narração, pois a construção da obra exige a presença do narrador-personagem que atua naquele espaço, misturando-se a ele em composição artística.

Montes à esquerda, próximos, verdes; montes à direita, longe, azuis; montes ao fundo, muito longe, brancos, quase invisíveis para as bandas do São Francisco. Acendi um cigarro. **E imaginei com desalento que havia em mim alguma coisa daquela paisagem.** Uma extensa planície que montanhas circulam. Voam-me desejos por toda a parte, e caem, voam outros e tornam a cair, sem força para transpor não sei que barreiras. Ânias que me devoram facilmente se exaurem em caminhadas curtas por essa campina rasa que é a minha vida (EC, p. 127, grifos nossos).

O trecho acima descrito revela a presença histórica da cidade de origem indígena onde vive o protagonista. Ao entrar num processo de intersecção com esse espaço, o que o torna desalentado, ele afirma ter desejos que voam e caem sem força para transpor algumas barreiras cuja existência admite, porém sente-se incapaz de reconhecê-las, de defini-las. Nesse momento, não há como não lembrar que João Valério é um pretense escritor que, apesar de sentir o peso de morar num país como o Brasil, em um espaço de alta simbologia histórica, esquecido pelos donos do capital, estagnado no Nordeste, pelo desenvolvimento social desigual das regiões, não conhece a história, mesmo que viva suas mazelas diariamente e lute, ao seu modo,

contra elas, ainda que em uma perspectiva individual. Durante boa parte da obra, Valério não demonstra consciência social, mas, com o desenrolar do enredo, isso aparece e dá à obra um alto nível de resolução estética.

Para Anselmo Pessoa Neto, um dos críticos que tirou a obra *Caetés* da “vala comum das obras naturalistas”<sup>35</sup>, que depreciou o livro por anos, Palmeira dos Índios, cidadezinha apática do interior de Alagoas, regula, persuade a psicologia dos moradores. “Quando um deles resolve contar a sua própria história, a modorra impregnada nesse espírito se manifesta. Impregna toda a visão, todo o ambiente físico e humano observado [...]” (PESSOA NETO, 1999, p. 29). A colocação do crítico faz todo sentido. Porém, é necessário ressaltar que, apesar de o personagem apresentar esse caráter construído por meio desse ambiente, o qual também deve ser caracterizado como caeté e a atinge em cheio, sua existência não pode se reduzir a ele, pois, em determinados momentos da obra, Valério convida, traga o leitor a conhecê-lo, visitá-lo, por dentro, seja quando seus pensamentos ultrapassam a barreira do lugar físico medíocre onde normalmente se encontra, seja quando adquire consciência de sua condição indígena/histórica.

Antonio Candido, ao refletir sobre a importância do personagem para a épica, afirma que esse elemento da narrativa é o que há de mais vivo no romance, mas diz também que este não sobrevive sem os demais elementos da ficção:

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem — como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida [...] (CANDIDO, 2007, p. 54).

Assim, ressalta ainda, em tom dialético, que o personagem é o elemento mais atuante, mais comunicativo da novela moderna, desde sua configuração, que se deu entre o século XVIII e o início do XX, mas esse só possui pleno desenvolvimento e significado se inserido no contexto dos demais instrumentos da construção narrativa.

---

<sup>35</sup> Expressão usada *ipsis litteris* por Anselmo Pessoa Neto na tese “Paisagens do Neorrealismo em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira” (USP), em 1999.

Por isso: “no fim das contas, a *construção estrutural* é o maior responsável pela força e eficácia do romance” (CANDIDO, 2007, p. 55, grifos nossos).

Ao analisar a obra nesse âmbito, percebe-se, de fato, a importante ligação que esse elemento humano, pertencente ao grupo dos protagonistas narradores, possui tanto com o espaço, já citado, quanto com o enredo e com o tempo, que será analisado de forma mais detalhada no próximo capítulo. Vale ressaltar que tal ambiente, a pequena cidade, não pode ser considerado protagonista em detrimento do personagem mor, porque *Caetés* não é uma mera transcrição fotográfica *de uma* pequena cidade com seus hábitos supérfluos e marasmos nem se resume simplesmente ao rótulo de crônica social. Há de se atentar para o fato de que a descrição desse espaço é feita/filtrada por um narrador que, *mergulhado* nesse ambiente, hesita entre a adesão desanimada do meio e várias inquietações, dentro da rotina, que *perfuram* sua alma.

João Valério, homem loiro, de olhos claros, com vinte e poucos anos, solteiro, representa, segundo Erwin Torralbo Gimenez, no texto “Nossa gente é sem herói” (GIMENEZ, 2013), já citado, o que José Paulo Paes chamou de *Pobre diabo*<sup>36</sup>, uma espécie de anti-herói da ficção, o próprio fracassado: uma criaturinha insignificante, um percevejo social tímido, encolhido diante da burguesia da cidade: “decadente da velha aristocracia rural e enganado quanto à partilha de uns poucos bens, Valério foi instalar-se em Palmeira dos Índios, onde exercia um humilde cargo na firma ‘Teixeira e Irmão’” (GIMENEZ, 2013, p. 243). Torna-se um subalterno da empresa e se sente o tempo todo rebaixado por sua condição.

A primeira palavra dita pelo protagonista, sendo o vocábulo que inicia o romance, é “Adrião”: “Adrião arrastando a perna, tinha se recolhido ao quarto, queixando-se de uma forte dor de cabeça. Fui colocar a xícara na bandeja. E dispunha-me a sair, porque sentia acanhamento e não tinha e não encontrava assunto para conversar” (EC, p. 17).

---

<sup>36</sup> A expressão “pobre diabo”, segundo José Paulo Paes, no texto “O pobre diabo no romance brasileiro” (1988), é paradoxal porque guarda uma síntese dialética que se apoia em um ponto negativo e em outro positivo. “Diabo” se adequa bem ao campo semântico da negatividade: homem de mal gênio, indivíduo feio, mal, pertencente ao mundo inferior. Já “pobre” carrega certa positividade por despertar compaixão, que é padecer junto, mas com superioridade. Nesse sentido, tal adjetivo significa faltar ou privar do necessário, mal dotado, pouco favorecido, infeliz, desprotegido, digno de pena, de lástima, um coitado.

No segundo capítulo, começa a se comparar a ele ao admirar seu tino para os negócios, quando o patrão ordena que mandem Dona Engrácia buscar seus ordenados, mesmo sabendo que ela não buscaria. O patrão queria demonstrar desinteresse no dinheiro da cliente, afirmando que só aumentaria a taxa de juros se ela viesse retirar. Achava que, ao demonstrar desinteresse, ela não sacaria o valor. Diante disso, Valério diz: “Por um instante esqueci as minhas inquietações e admirei o tino de Adrião. Não serei um comerciante nunca. Eu teria inconsideradamente, mandado propor os quinze por cento a D. Engrácia” (EC, p. 21).

Posteriormente, reconhece sentir inveja de Adrião e de Dona Engrácia pela fortuna de ambos:

Fiz a carta com inveja. Ora, ali estava aquela viúva antipática podre de rica [...] aumentando fortuna com avareza para a filha de Nicolau Varejão [...]. E eu em mangas de camisa, a estragar-me no escritório dos Teixeiras, eu, moço que sabia metrificação, vantajosa prenda, colaborava na *Semana de Padre Atanásio* e tinha um romance começado na gaveta. É verdade que o romance não andava, encrocado miseravelmente no segundo capítulo. Em todo caso, sempre era uma tentativa (EC, p. 22).

É curioso perceber que a profissão de João Valério de guarda-livros era justamente ajudar a administrar o dinheiro dos patrões. Convivia diariamente com o capital, sem poder usufruir de suas benesses. Era um morador de pensão, trabalhador comum que, além de ocupar esse cargo, frequentava as reuniões da burguesia da cidade sem ser inserido, de fato, em tal classe. Apesar de se considerar um literato, confessa ter preferência por dois tipos de conversa: moda e câmbio, sem citar versos nem filosofia — “E era para mim verdadeiro prazer tomar parte em duas conversações cruzadas sobre moda e *câmbio*” (EC, p. 18, grifo nosso).

Luís Bueno, como já salientado no capítulo anterior, em que se discutiu a recepção crítica do romance, já havia se atentado para esse caráter do personagem, que se constitui pelo autorrebaixamento diante de Adrião e de Evaristo Barroca. Com o primeiro, pela condição de proprietário e, com o segundo, pela condição de bacharel, que, para ele, também tem significado de reificação, pois antes traz ao indivíduo inclusão social, uma ponte para ascender. Porém, acredita-se que esse é um fato tão marcante da construção do personagem, que uma análise mais profunda acerca da questão se faz necessária. Afinal, é na convivência com a sociedade de Palmeira, no

ambiente já caracterizado, que um espírito inconformado com a própria condição se desenha.

Com o primeiro, que aparenta afeição pelo empregado, Valério mantém uma relação rasa, pouco desenvolvida na primeira camada do romance. Entretanto, em uma leitura mais atenta, que se apoia na análise psicológica do protagonista, nota-se que essa relação é baseada no desejo de possuir o que era do patrão — algo muito similar ao que sentiam os índios antropófagos no desejo de devorar os brancos ao objetivarem o recolhimento de suas qualidades. Isso inclui *Luísa, o estabelecimento comercial e o reconhecimento social na cidade de Palmeira*.

Valério reifica a possível relação com a esposa do patrão ao enxergá-la como um negócio tanto para ele, que carecia de ascensão, quanto para ela, que lucraria com um marido de boa aparência: “[...] Se ela me preferisse ao marido, não fazia **mau negócio**. E quando o velhote morresse, que aquele trambolho não podia durar, eu amarrava-me a ela, passava a sócio da firma e engendrava filhos muito bonitos” (EC, p. 29, grifo nosso). Nesse trecho, Graciliano antecipa, de certa forma, o enredo, porém dá ao protagonista, visto por tantos críticos como um personagem pobre, medíocre, um caráter esférico, redondo, pois a morte do patrão ocorrerá, mas a atitude de Valério será avessa à anunciada por ele nessas páginas iniciais do romance.

Luísa permanece reificada pelo narrador quando, ao imaginar-se casado com ela, tendo filhos gordos e vermelhos, não deixa de supervalorizar a ascensão social que tal união lhe traria:

Embrenhei-me numa fantasia doida por aí, de tal sorte que em poucos minutos Adrião se finou, padre Atanásio pôs a estola sobre a minha mão e a de Luísa, os meninos cresceram gordos, vermelhos, dois machos e duas fêmeas. À meia noite andávamos pelo Rio de Janeiro; os rapazes estavam na academia, tudo sabido, quase doutor; uma pequena tinha casado com um médico, a outra com um fazendeiro — e nós íamos no dia seguinte visitá-las em São Paulo (EC, p. 29).

O trecho acima citado se assemelha muito aos sonhos de Fabiano, de *Vidas Secas*, personagem que, ao deixar a miséria da seca nordestina rumo ao Sul do país, também deseja ter filhos estudantes sabidos, vermelhos e gordos. O tom usado por Valério é diverso, pois, diferentemente de Fabiano, que apenas almejava a abundância, quase como um delírio, Valério projeta de forma direta essa ascensão na possível esposa, nos filhos e na região, que na época, como já foi afirmado,

representava o progresso no país. A alusão ao fazendeiro também não escapa ao leitor atendo que conheceu *São Bernardo*, obra publicada um ano depois de *Caetés*. Nela, na sede de ascender, o protagonista Paulo Honório luta, sem medida, para se tornar fazendeiro de sucesso. Consegue o êxito, mas, para isso, desestrutura qualquer possibilidade mínima de se relacionar de forma autêntica com outro ser humano: a esposa, o filho ou os trabalhadores que o mantêm no topo.

Para Valério, a resolução de sua situação econômica é tão fundamental e está tão sobreposta ao amor que diz sentir por Luísa, que ele surpreende a si mesmo ao imaginar-se proprietário após se casar com Marta, transferindo os filhos desejados com Luísa, por quem se dizia apaixonado, para outra mulher:

Depois obteria uma entrevista à noite à janela, e conversa puxa conversa pregava-lhe ao cabo de uma semana, meia dúzia de beijos. Ficávamos noivos, casávamos. Dona Engrácia morria. Imaginei-me **proprietário**, vendendo tudo, arredondando aí uns quinhentos contos, indo viver no Rio de Janeiro com Marta, entre romances franceses, papéis de música e flores de parafina. Onde iria morar? Na Tijuca, em Santa Teresa, ou em Copacabana, um dos bairros que vi nos jornais. Eu seria um marido exemplar e Marta uma companheira deliciosa, dessas fabricadas por poetas solteiros. Atribuí-lhes os filhos destinados a Luísa, quatro diabretes fortes e espertos (EC, p. 44, grifo nosso).

Valério não chega a demonstrar, na obra, grande interesse por Marta, mas a possibilidade de se tornar *proprietário* acende seus pensamentos, e os devaneios com o Sul do país permanecem independentemente de qual rumo sua história tomaria. Mais uma vez, não há como não conectar *Caetés* a *São Bernardo*, pois esse é o desejo que funda Paulo Honório em todas as suas nuances. No capítulo XXI, ao estar com Luísa, ele chega a pensar em Marta, porque, no fundo, pensa em si mesmo. Seis capítulos antes, ao falar sobre a moça, Valério traz os holofotes para si ao ressaltar seu pouco valor, pois se vê como mercadoria: “No carnaval, estive meia hora a tagarelar com ela e ouvi um provérbio que me atrapalhou, em francês. Desejei-a depois, por insinuações do Pinheiro. Nesse tempo ela andava com a cabeça virada para o Mendonça Filho, que vale mais que eu” (EC, p. 108).

Com a reincidência marcante de se apequenar diante das pessoas de posses, da cidade, como se colocou acima em relação a Mendonça Filho, nota-se o caráter macambúzio de Valério. Sente-se miúdo, apesar de muitas vezes tentar se convencer do contrário, quando alega suas características físicas e seu “talento” para a literatura.

O protagonista também se apequenava quando encontrava com Evaristo Barroca, personagem que chegou a procurá-lo em seu quarto de pensão para pedir um favor e sentiu nojo de se encostar na cadeira, pois não queria sujar sua roupa. Apresentava, ainda, segundo o narrador, mão bem tratada, onde um rubi punha em evidência seu grau de bacharel.

Logo, assim como admira Adrião, por seu tino aos negócios por administrar tão bem o capital, admira também Evaristo Barroca, por ter ascendido na escala social por meios escusos:

Descendo pela rua Floriano Peixoto, admirei o talento do Barroca. Sim senhor, é um alho. Faz seis anos que aqui chegou pobre, saído fresco da academia, sem recomendações com os cotovelos no fio e os fundilhos remendados. E lá vai furando, verrumando. Grande clientela, relações com gente boa. Construiu uma casa, comprou fazenda de gado e terra com plantações de café, colocou dinheiro nos bancos e veste-se no melhor alfaiate da capital. Improvisa discursos com abundância de chavões sonoros, dança admiravelmente, joga o pôquer com arte, toca flauta e impinge às senhoras expressões amanteigadas que elas recebem com deleite. Tem recursos para reconciliar dois indivíduos que se malquistam, ficando credor da gratidão de ambos. Como advogado, sabe captar a confiança dos clientes e, o que é melhor, a confiança das partes contrárias (EC, p. 34).

O sucesso social e financeiro de Adrião e Evaristo Barroca causam no protagonista raiva e admiração. Ele não luta, *a priori*, contra a postura do *capitalista* nem a do advogado que quer chegar à política por meios escusos. Ele luta, na verdade, para se alinhar a esses de alguma forma. Porém, ao se descobrir um caeté, a luta de Valério, que é medíocre, amiúda-se em relação à luta da obra, que se revela ao leitor uma batalha contra toda esse reificação, ainda que pela ironia, ao dar a ver o índio fracassado, o anti-herói épico do Brasil. Em uma das reuniões sociais de que Valério participa junto a tais personagens, ele percebe que não é um deles:

Entramos. E a nossa presença quase passou despercebida entre as efusões com que rodearam Luísa. Adrião, um sujeito gordo e moreno que surgiu logo depois. Evaristo dispensou-me um acolhimento protetor, muito de cima para baixo, e eu me senti humilhado (EC, p. 81).

Sente-se menosprezado diante de Luísa, de Adrião e de Evaristo por ter sua presença despercebida. Graciliano agudiza a pequenez de Valério diante da alta

sociedade de Palmeira, que está, nessa ocasião, na casa do Teixeira, ao colocá-lo em diálogo com Dr. Castro, que questiona sua ocupação:

- O amigo se não me engano é comerciante.
- Não senhor.
- Empregado público talvez.
- Também não.
- Estudante?
- Nem isso. Com licença (EC, p. 90).

Após esse diálogo tenso para o personagem, que deseja ir embora, por se sentir imensamente constrangido, Valério é surpreendido pelo negro Zacarias, que o convida para almoçar. Refletiu, com indignação, sobre o convite.

Sim senhor! Mandar o preto convidar-me. Era sem contestação uma ofensa moral. Pois não tornava a pisar ali. Fosse tudo para o diabo. Também não me fazia grande falta deixar de ouvir tocar piano e ver jogar xadrez, que não gosto de música nem de jogo. Que me importava o xadrez? Que me importava o piano? (EC, p. 97).

Apesar de Valério estar fisicamente no ambiente amorfo da cidade, representado pelos eventos mencionados, observa-se que, em muitas situações, sua mente extrapola o lugar e ganha os holofotes do enredo — como ocorre logo após o episódio narrado com o constrangimento que Zacarias lhe causara, fazendo concluir mais uma vez que não era nada.

Ele logo pensa em se casar com Marta e esquecer Luísa.

Do piano resvanei para Marta Varejão e para os quinhentos contos de d. Engrácia. Marta Varejão, muito bem. Não andava ora a mostrar os dentes, ora de carranca. Pois casava com ela e havia de ser feliz, em Andaraí, na Tijuca ou em outro bairro dos que vi nos livros. Uma bonita situação. E o amor de Luísa, se ela me tivesse amor, só me renderia desgostos, sobressaltos, remorsos, trezentos mil-réis por mês e oito por cento nos lucros dos irmãos Teixeira.

O criado preto! “Diga a seu Valério que venha comer”. Isto a mim, a mim que era.... **Procurei alguma coisa que eu fosse. Não era nada**, realmente, mas tinha boa figura e os caetés no segundo capítulo. E vinte quatro anos, a escrituração mercantil, a amizade de padre Atanásio, vários elementos de êxito (EC, p. 97, grifos nossos).

O caráter macambúzio do personagem mais uma vez é ressaltado, porém sua resistência, seu apoio se encontram na possibilidade de escalada social por meio da literatura ou de suas relações: elementos de êxito, segundo ele. Sua autoestima sofre um golpe tão assertivo, que volta para a pensão sem almoçar e pensa em suicidar-se. É convidado para trabalhar em outro estabelecimento ganhando mais, contudo recusa-se. O que ele deseja, como disse, é a propriedade. Chega a pensar em suicídio pela segunda vez, mas se acha incapaz até para realizar o ato. Fica alguns dias sem comer, atrasa o trabalho de escrituração na casa Teixeira & Irmão, abandona o jornal de padre Atanásio e o “Caetés”: “Para que mexer nos Caetés. Uma horda de brutos que outros brutos varreram há séculos?” (EC, p. 129).

É importante perceber como essa pergunta de Valério é respondida por ele mesmo e pela obra, de forma consciente, ao se autodeclarar caeté logo após. Afinal, esses índios foram realmente varridos? O sentimento de inveja de João Valério pelas personagens que possuem e sua trajetória rumo à conquista da propriedade, que se delinea em fracasso, faz com que o livro de estreia de Graciliano passe de possível crônica horizontal para uma verticalização que coloca diante do leitor um narrador protagonista, macambúzio, diante de suas mais profundas implicações.

A obra começa descrevendo a cidade, de forma ampla, mas logo caminha para a figuração de um herói problemático, ou de um anti-herói, que, ao mostrar suas contradições e ao se autorreconhecer como um caeté, atinge caráter típico, pois João Valério corresponde ao desvalido que se pretende burguês, mas é, na verdade, um índio fracassado que pensa ter vencido após participar, metaforicamente, de um processo antropofágico.

Graciliano compõe um personagem narrador, protagonista do romance, que se sustenta na síntese dialética da essência e da aparência. Nele, a história se movimenta, pois é possível perceber, por meio de seus traços individuais, que estruturas universais conectam o leitor a uma consciência histórica. Valério encarna, de forma viva, as contradições da colonização sofrida pelo Brasil e as representa dentro de um processo dinâmico que mostra em 1930 que o outrora compõe o agora.

Tal percepção corrobora a do crítico Erwin Torralbo Gimenez, que reconhece tanto a tipicidade de Valério quanto a mediania dos demais personagens: “Disposto a autenticar um foco isolado, o autor hipertrofia tal papel dentro do livro e efetivamente o torna *típico*. Porém esquece os que estão orbitando em redor dele nos degraus dos

médios” (GIMENEZ, 2013, p. 258). Para ele, há no romance uma contradição muito rica na técnica utilizada por Graciliano na composição dos personagens, pois, ao mesmo tempo que o livro possui a grande maioria dos seus personagens planos, tipos caricaturais, aos moldes naturalistas, centraliza, em si, um herói típico, o qual continuará aparecendo nas obras porvindouras, aprimorando a técnica realista do autor, relacionando-se com outros entes dotados de tipicidade.

Em seu empenho de descoberta do Brasil, tão ressaltado por Antonio Candido ao estudar o sistema literário brasileiro, Graciliano opta por estreitar, nesse mesmo sistema, escolhendo como *herói* um protagonista que carrega consigo o marco zero da história do Brasil, o índio desde sempre fracassado. Segue, com seu intuito, posteriormente, figurando o proprietário de uma rica fazenda, o funcionário público rebaixado e o sertanejo miserável, que se assemelham, como já foi colocado, por seus desejos de inserção em um mundo que parece insistir em não os incluir. No caso de *Caetés*, vale ressaltar que não é primeira vez que aparece no sistema literário o índio, tido como herói nacional por muitos escritores em diversos momentos da literatura brasileira. Vale, portanto, seguir a investigação mostrando como esse índio envernizado pelo capitalismo se aproxima e se distancia dos já figurados anteriormente. Afinal, *Caetés* propicia um diálogo com todos eles<sup>37</sup>.

### 3.3 *A derrota do literato, a vitória do negociante?*

Após sentir-se desprezado pelos frequentadores da casa do Teixeira, como posto no tópico anterior, em consequência da presença de Luísa e de Adrião, João Valério reconhece não ter valor, porque, de acordo com sua percepção de mundo, fortemente marcada pela alienação, nesse ponto da narrativa, as relações humanas são reificadas. Por isso, concretizam-se apenas pelo intermédio de mercadorias que se transformam em prestígio. O personagem é incapaz de enxergar nessas relações humanas a sua verdadeira essência, ou seja, a ligação social entre homens sem a interferência imediata das coisas que possuem.

---

<sup>37</sup> Tal discussão, que envolve literatura e história, será amplamente colocada no quarto capítulo desta tese.

Esse é um traço marcante do protagonista o qual se desdobra em outras duas características que o tornam um personagem passível de uma análise crítica realista. Unidos à escassez, já tão reiterada nessa ocasião, aparecem, além do desejo pela propriedade — que seria o passaporte para penetrar definitivamente a sociedade de Palmeira dos Índios —, o interesse por Luísa e o interesse pela literatura. No primeiro caso, ficou evidente, em análises já apresentadas, que a paixão pela senhora burguesa estava sempre acompanhada de uma possibilidade de ascensão. No segundo caso, quando demonstra um possível apego pela literatura, nota-se que, para ele, a arte das palavras significava uma salvação para seu ego, espécie de êxito, que podia lhe dar prestígio na falta de recursos financeiros. Para Valério, a escrita literária era, pois, *um plano B* que lhe garantiria certa aceitação dos outros e dele em relação a si mesmo: ele se sustentaria sobre certa admiração social na falta da propriedade. Nunca se tratou de uma via estética de comunicação humana desfetichizadora. Confessa ter iniciado o projeto de se tornar um literato logo depois de ter sofrido um golpe financeiro, em que levaram sua herança e ele acabou vendendo a casa e o gado que tinha e, posteriormente, assumiu um humilde posto na firma de Adrião.

A produção do romance não evolui. Os motivos que levaram a essa estagnação e à não concretização da obra “Caetés”, iniciada pelo narrador, serão pormenorizados no capítulo seguinte. Porém, há de se ressaltar previamente que, ao mesmo tempo que ele tem em seu horizonte a construção de um romance histórico, faltam-lhe as ferramentas técnicas mínimas para a concretização desse trabalho: o conhecimento da história e a percepção de que literatura é a arte da palavra que dá a ver a vida em seu processo dinâmico viabilizado pelos movimentos dessa mesma história. É isso que torna o texto vivo, realista e atual.

João Valério debate-se com esse projeto em diversos momentos da narrativa e tenta usar os artifícios que tem. De um lado, pensa que o fato de ter ouvido falar em José de Alencar e em Gonçalves Dias, na época da escola, poderia lhe garantir *insumos* para dar continuidade ao romance, mas logo percebe que isso não é suficiente. Pergunta a conhecidos sobre os índios, conversa com a responsável pela alimentação na pensão onde vive para saber como cozinhar um ser humano, a fim de obter informações que lhe garantissem a representação perfeita de um ritual antropofágico, mas fracassa.

Apesar de não dominar a técnica do romance histórico, João Valério, curiosamente, consegue reconhecer a mediocridade daquilo que escreve ao definir seu romance de gaveta como prosa chata.

Deitei-me vestido, às escuras, diligenciei afastar aquela obsessão, inutilmente. Ergui-me, procurei pelo tato o comutador, sentei-me à banca, tirei da gaveta o romance começado. Li a última tira. Prosa chata, imensamente chata, com erros. Fazia semanas que não meti ali uma palavra. Quanta dificuldade! E eu supus concluir aquilo em seis meses. Que estupidez capacitar-me de que a construção de um livro era empreitada para mim. Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro da herança, precisei vender a casa, vender o gado e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros. Folha hoje, folha amanhã, largos intervalos de embrutecimento e preguiça — um capítulo desde aquele tempo (EC, p. 27-28).

A literatura, nas mãos do personagem, não se desenvolve, porque, de certa forma, o tipo de romance que ele almeja produzir vai de encontro a todos os aspectos que ele eleger para sustentar seu trabalho. Por isso, toda vez que ele tenta levantar qualquer estrutura narrativa, dentro do que queria, a *edificação* desmorona. João Valério quer construir um romance histórico aos moldes naturalistas, o que é inviável. Além disso, deseja carregar o mérito da construção de uma obra histórica realista como medalha reificada. O personagem almeja vencer socialmente por meio da literatura, que não ratifica essa coisificação, mas a questiona. Por isso, ao findar o romance, o leitor atento poderá ficar com a seguinte pergunta: é Valério que desiste na literatura ou é a literatura que não se permite desenvolver-se em suas mãos?

Diante dessa luta com a escrita de “Caetés”, surge a oportunidade de concretizar seu segundo desejo: Luísa.

A aproximação com ela se dá a partir do capítulo XIX, após uma viagem de Adrião.

Soltei-lhe as mãos, agarrei-lhe a cabeça, beijei-a na boca, devagar e com voracidade. Apertei-a, machucando-lhe os peitos, mordendo-lhe os beijos e a língua. De longe em longe interrompia este prazer violento e doloroso, quando já não podia respirar. E recomeçava. As mãos dela prendiam-me; através da roupa leve eu lhe sentia a vibração dos músculos (EC, p. 133).

O personagem não consegue realizar em sua escrita a figuração do ritual antropofágico que envolveu os índios caetés e o Bispo Sardinha de forma literariamente relevante. Todavia, ao seguir com seu relato, mostra que, ao ter Luísa em seus braços pela primeira vez, como apresentado acima, revela agressividade, agindo como quem tem *fome*. Isso é reiterado pelo próprio narrador, no capítulo XXVII, ao lembrar-se mais tarde do episódio: “Aproximei-me do sofá, [...]. Ali abracei Luísa pela primeira vez. Revi toda a cena: os beijos que lhe dei, beijos de carnívoro, o desfalecimento que ela teve. Lembrei-me de lhe ter mordido a língua, com brutalidade, senti gosto de sangue na boca” (EC, p. 180).

Nesse momento, começa, de forma absolutamente metafórica, a deglutição de Adrião por parte de João Valério, alguém que representava, para ele, o símbolo da propriedade. *Comer* o burguês significava recolher para si as características *positivas* dele: capital. Afinal, antes de se relacionar com Luísa, de fato, o narrador já alimentava, em seus pensamentos, o desejo da morte do patrão e a conseqüente sociedade na firma Teixeira & Irmão. Poucas páginas depois da narração do ato concretizado, o protagonista externa sua nova forma de ver a amante:

Veio-me depois grande lassidão, o súbito afrouxamento dos nervos irritados. As imagens brutais debandaram. Luísa me inspirou imensa piedade. Achei-a pequenina e fraca, ali caída, numa confusão. Ergui-a, compus-lhe a roupa, encostei-a ao peito, onde ela se aninhou, trêmula. Não se assemelhava à mulher que me deixara aniquilado aos pés da manjedoura onde repousava um Jesus de biscuit, junto a um rio de vidro. Embalei-a como uma criancinha, passando-lhe pelos cabelos os dedos pesados, numa carícia lenta. E disse-lhe coisas infantis que se sumiram depressa nas névoas daquela embriaguez. Assim estivemos até que as luzes deram sinal para apagar-se (EC, p. 134).

Após diminuir a amante, confessando sentir por ela piedade, Valério vai além e revela em um outro encontro: “Não lhe caí aos pés, com uma devoção mais ou menos fingida. A felicidade perfeita a que aspirei, sem poder concebê-la, rapidamente se desfez no meu espírito” (EC, p. 135). Um caso amoroso com a mulher do patrão não saciava sua *sede*. Luísa não era para Valério um fim, mas um meio. Por isso, ela não o satisfaz.

Em contrapartida, percebe-se que o narrador volta a sentir *sangue nas veias*, quando visita a casa de Miranda Nazaré, que estava com influenza, e é superiormente comparado a Adrião nas habilidades quanto ao jogo de xadrez:

[...]: não me entravam na cabeça aquelas combinações embrulhadas. Afinal, sempre me resignava a perder uma partida. Clementina trouxe o tabuleiro.  
— Qual! História! Exclamou Nazaré.  
Encostou-se à mesinha da cabeceira, arrumou as peças:  
— Você joga até muito bem, melhor que o Adrião. Branca? Sim, senhor, é o que lhe digo, substituí o Teixeira com vantagem. Saia lá, seu felizardo.  
Embatuquei, tive a impressão de que me haviam tirado a roupa, deixado nu diante de Clementina e do doutor Castro.  
— Xeque.  
Avancei um peão. Ali estava meu segredo babujado pela boca mole daquele velhaco (EC, p. 143-144).

Para João Valério o xadrez mencionado por Nazaré representa muito mais que um jogo lúdico, um passatempo. Trata-se de uma batalha maior; trata-se, portanto, da própria vida. Prova disso é que ele se cala, fica sem resposta e sente-se nu diante dos presentes. Acredita estar lutando e vencendo, mesmo sem entender as regras do referido jogo, do viver... O relacionamento com Luísa segue inosso, mas é descortinado por Dr. Castro, como pressentira o protagonista na casa de Nazaré, em uma briga que acontece diante, também, de um jogo de sinuca: “Safadezas com a mulher do outro. Passeios na Lagoa, no Tanque... E o pobre do Adrião sem desconfiar” (EC, p. 165).

O marido de Luísa acaba por descobrir o caso de João Valério com sua esposa por meio de uma carta anônima. Ao tomar satisfação com o narrador, este nega, porém Adrião, pouco tempo depois, dá um tiro no próprio peito. Vai morrendo aos poucos. Antes de findar-se, despede-se de Valério, ironicamente, pedindo desculpas e afirmando que se encontrarão no juízo final, como já foi relatado, o que deixa o protagonista em absoluta crise psicológica, num misto de culpa e de desejo pela morte do patrão. Afinal, o que queria era saber se Adrião morria ou escapava.

Saí. Ao atravessar o salão, encostei-me a uma parede porque os móveis em torno começaram a girar. Isidoro, que me esperava à entrada da saleta, amparou-me. Apertei a cabeça com as mãos e entrei a soluçar desesperadamente. Eram soluços secos, ásperos, que me agitavam todo o corpo. Ao mesmo tempo sentia marteladas nas fontes, zumbiam-me os ouvidos.  
Como uma criança, acompanhei Isidoro. E como uma criança comecei a dar pancadas com a mão fechada. Depois tive a necessidade de afrouxar a gravata e o colarinho (EC, p. 183).

João Valério, durante o processo final, da *antropofagia*, permanece em jejum. O *ritual* demorou mais de uma semana para findar-se, quando a morte foi anunciada a ele por Nazaré. O protagonista chega a comparar a si e aos outros que estavam em casa de Adrião, desde o momento da descoberta do tiro até a morte anunciada, com selvagens que conviviam juntos, tendo dado um salto de alguns mil anos atrás: todos da mesma espécie, presenciando o feito.

Valério e Luísa afastam-se. Como consequência disso, as suspeitas sobre o caso esmoreceram. Dr. Liberato passou a dar como causa da morte “longos padecimentos e embaraços comerciais: uma nevrose” (EC, p. 186), explicação que passou a ser muito útil para o guarda-livros, que passa a ter alucinações com os gemidos de Adrião e com Luísa totalmente modificada: magra, com os cabelos em desalinho e uma ruga na testa. Regozija-se na morte do patrão e demora para se dar conta de que Luísa tornara-se viúva. Procura dentro de si algum sentimento por ela e descobre que tudo havia desaparecido:

Dois meses sem ver Luísa. À noite distraía a repetir a mim mesmo que ainda a amava e havia de ser feliz com ela. Hipocrisia: todos os meus desejos tinham murchado. Tentei renová-los, recompus mentalmente os primeiros encontros, na ausência de Adrião, entrevistas a furto no jardim, a tarde que passamos no Tanque, sob árvores [...]. Lembrei-me também de me haver ela uma vez plantado os dentes no pescoço. Ao cabo de algumas horas, a parte mordida estava vermelha e necessitando disfarce de uma rodela de pano. Depois a mancha se havia tornado gradualmente esverdeada, amarelada, afinal desaparecera (EC, p. 196).

A mancha deixada por Luísa metaforiza no discurso do próprio narrador seus sentimentos pela amante após a tão almejada morte de Adrião. Ele chega a procurá-la, mas ela se recusa a recebê-lo. Quando finalmente consegue um encontro, descobre que tudo se desfizera para ambas as partes: “— 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? [...]” (EC, p. 198). O protagonista reflete e chega a admitir que assim era melhor, mas não deixa de admitir que, a partir do fato, passou a se sentir um pequenino João Valério, um guarda-livros mesquinho.

Com isso, nota-se que o fim de Adrião, motivo principal do recalque social de João Valério, com a forte significação de um ato antropofágico, traz ao protagonista

certa sensação de saciedade, a ponto de ele não se incomodar com a perda de Luísa e muito mais que isso: a ponto de deixar de sentir qualquer afeto por ela. Apenas sente, com o fim do relacionamento, sua pequenez de outrora, mas não se revolta. Afinal, o incômodo que Adrião lhe causava, por representar seu oposto no que se refere à questão de classe, desaparecera com ele.

No entanto, o personagem surge, no penúltimo capítulo, com a notícia de que, três meses depois, tornara-se sócio da casa comercial Teixeira & Irmão, com o argumento de que Vitorino não poderia dirigi-la sozinho. Ao ter ciência do fato, imediatamente, o leitor tem a sensação de que Valério conseguiu finalmente escalar a pirâmide social que tanto almejava. Como num passe de mágica, parece que todo o recalque se resolvera com a morte de Adrião e com a sociedade na firma. O feito antropofágico tinha finalmente sido concretizado com efeitos de sucesso, de conquista.

Como prova de que a literatura fora para ele, durante todo esse tempo, uma espécie de *muleta social* que o ampararia nas relações de aparências de Palmeiras dos Índios, estando sempre atrás da necessidade de se tornar proprietário, Valério, de pronto, confessa: “Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte” (EC, p. 199).

É possível constatar, à maneira da crítica realista, que Graciliano criou um personagem que formulou, por meio dessa frase, uma síntese profunda, com caráter de totalidade, que dá a ver a relação de hostilidade que existe entre arte e mercadoria — gênese dos estudos de Marx que desembocaram em toda a teoria estética de Lukács. Afinal, por que um negociante não deve meter-se em coisas de arte? Porque, enquanto o primeiro se constitui na produção de lucro exacerbado, que se apoia na exploração e na alienação, a segunda repele e revela tal condição pelas lentes da humanização, em caráter de luta.

Trata-se ainda de uma confissão irônica que tem significativas implicações históricas, pois é materializada por um homem brasileiro do século XX, que se diz um caeté e carrega consigo o fracasso e as cicatrizes do genocídio da população indígena, que se deu porque o Brasil se instaurou como nação sendo dominado para fazer girarem os motores do capitalismo, que, com velocidade, alimentava o cenário mundial, espalhando, nesse contexto, desumanização, violência e morte de pessoas, de línguas e de culturas em prol de uma determinada classe. No fundo, *Caetés* é a

estetização desse processo, ao encenar a trajetória do índio no romance brasileiro do século XIX ao Modernismo de 30, com implicações de fracassos tanto na vida quanto na representação literária.

Ao se sentir satisfeito por ter vencido como proprietário, João Valério, com o objetivo de justificar para si mesmo e para o leitor a “posse” do que era de Adrião, morto por ele, de certa forma, afirma:

A lembrança da morte de Adrião pouco a pouco se desvaneceu no meu espírito. Afinal, não me devo afligir por uma coisa que não pude evitar. A minha culpa realmente não é grande, pois estão vivos numerosos homens que certas infelicidades molesta. E sou incapaz de sofrer por muito tempo. O doutor Liberato falou em nevrose, e eu não tenho razão para pretender saber mais que o doutor Liberato. Repito isso a mim para justificar-me (EC, p. 200).

Nesse momento da narrativa, mais precisamente no penúltimo capítulo, tanto João Valério quanto o leitor parecem convencidos da vitória. Porém, se a tese de que na obra em questão há realismo, por apreender o movimento da história brasileira, esse êxito é inviável, pois ele só existiria na ficção, sem estabelecer com a realidade qualquer vínculo de verossimilhança, visto que a história dos povos indígenas no Brasil é uma história de genocídio, derrotas, exclusão social e ameaças à existência das poucas etnias que restaram. Feitas essas indagações, percebe-se que o romance *Caetés* ganha, sob essa ótica de leitura, uma análise que se apoia na dialética aparência *versus* essência, a mesma trabalhada pela crítica marxista/realista, que busca encontrar no materialismo histórico a síntese da totalidade da vida.

Contradizendo a aparência, as conexões profundas do romance mostram que Valério foi derrotado tanto como literato quanto como negociante, pois não há indícios na obra de que ele tenha de fato vencido. Torna-se, apenas, um explorado pelo atual patrão Vitorino, com *status* de sócio trabalhador. Afinal:

Luísa é hoje comanditária; a razão social não foi alterada [...].  
Todos os dias, das oito da manhã, às cinco da tarde, trabalho no escritório, e trabalho com vigor. Temos ocupação: precisamos inspirar confiança à freguesia e sossegar os fornecedores, mostrar-lhes que podemos gerir o estabelecimento na falta do chefe que desapareceu.  
Continuo na pensão de d. Maria José, mas aos domingos janto com Vitorino. Quase sempre vai Isidoro. A Teixeira, excelente dona de casa, traz aquilo muito bonito. Há no salão duas paisagens a óleo. Os móveis da sala de jantar

foram substituídos por outros, onde porcelanas e cristais novos brilham. Uma habitação confortável (EC, p. 199-200).

Vê-se, portanto, que Luísa tornara-se sócia capitalista, como alguém que participa da empresa apenas com o capital, sem colocar sua força de trabalho na produção do lucro. O fato de a razão social da casa comercial não ter sido alterada pode significar que a ordem das relações de trabalho entre eles também não mudou. A casa de Vitorino se tornou uma habitação confortável com novos adornos. No entanto, João Valério trabalha oito horas por dia, com vigor, e continua morando na pensão de d. Maria José. Outro fato relevante para essa conclusão — a de que João Valério é praticamente o mesmo, no *status* social — é que ele passa a depositar suas esperanças *amorosas* na filha do patrão Vitorino, como fazia com Luísa e com a rica Marta Varejão<sup>38</sup>: ele termina o romance exatamente como começou.

Gosto da Teixeira. Tem uma linda perna, uns lindos olhos, várias habilidades, e é alegre como um passarinho. No silêncio do meu quarto, penso às vezes que a vida com ela seria doce. E digo a mim mesmo que ainda podemos ter quatro filhos vermelhos, fortes e louros. **Parece-me que vou casar com a Teixeira** (EC, p. 200, grifos nossos).

Assim, percebe-se que até os filhos vermelhos e fortes permanecem em seus planos. Apenas a mãe mudou, mas continua como símbolo de um sentimento que, em vez de se tornar o ápice do humano, é, antes de qualquer coisa, reificado. Toda a sua saga recomeça ao admitir estar apaixonado pela Teixeira. Nas páginas seguintes, reconhece-se como um caeté: “Diferenças também é claro. Outras raças, outros costumes, quatrocentos anos. Mas no íntimo um caeté. Um caeté descrente” (EC, p. 201).

Nesse ponto da obra, a narrativa faz com que a consciência de mundo de seu personagem principal avance ao se reconhecer como um ser histórico, embrenhado nas próprias contradições, apesar de não avançar em atitudes contra o mundo que o torna um ser excluído e estagnado. O protagonista reconhece-se como um caeté descrente. Tenta relativizar tal descrença nos trechos seguintes da obra, mas fracassa. Ao questionar-se, nas últimas linhas, acerca de ser ou não ateu, afirma não

---

<sup>38</sup> Tais conclusões ratificam o que defende Erwin Torralbo Gimenez no texto *Nossa gente é sem herói* (GIMENEZ, 2013).

ser, pois passa a vida a criar deuses que depois derruba: “uma estrela no céu, algumas mulheres na terra” (EC, p. 203).

*Caetés* é, portanto, como afirma Erwin Torralbo Gimenez, um romance que carrega em sua construção um forte traço irônico. Entre muitos, aponta “a medula enganosa desse mundo a partir da trajetória de um jovem que pensa ter voz de vencer aquilo que o tem vencido” (GIMENEZ, 2013, p. 247). Se a verossimilhança apontada faz sentido, é necessário ressaltar ainda que essa ironia chega a ser trabalhada tecnicamente por Graciliano, na construção do então enredo, quando o escritor deixa a falsa vitória de João Valério, um índio caeté vernizado pelas tintas do capitalismo centenas de anos depois, assemelhar-se à falsa vitória dos índios caetés que devoraram o Bispo Sardinha. Afinal, o protagonista devorou Adrião, num possível processo antropofágico, como fizeram os índios caetés com o então sacerdote.

Porém, se a questão for analisada, conclui-se que não houve vitória nem para o primeiro, como negociante, nem para os segundos, que foram perseguidos até a morte. Há fracassos, e a obra de Graciliano mostra isso por meio das reflexões do narrador quando atinge a consciência de ser um caeté. Para o Brasil, que tem no índio a representação de sua identidade original, não há possibilidade de ascender esse símbolo a herói nem na ficção, pois a própria realidade limita qualquer tentativa de glória, mas a literatura, em sua essência humanizadora, embora não abra mão da verdade do fracasso, não deixa de transformá-lo em grito.

## Capítulo 4

### **Caetés: um romance histórico de 30 ante o revés da história?**

*Quando um escritor tem suas raízes profundamente ancoradas na vida do povo, quando acredita a partir desta íntima familiaridade com os problemas destacados da vida popular, é capaz de alcançar as verdadeiras profundidades da verdade histórica, inclusive quando dispõe apenas de uma falsa “consciência”. Tal sucede com Walter Scott, com Balzac, com Tolstoy.*

Lukács

#### 4.1 O romance histórico no Brasil

A obra de estreia do maior escritor do romance de 30 brasileiro já foi lida dentro de diversas perspectivas críticas. Entre elas se destaca a leitura que dá à representação da coletividade de Palmeira dos Índios o *status* de coluna sustentadora da obra, o que lhe garante certa autenticidade naturalista por meio de um *rótulo*, de um *selo* redutor, que a desconecta do todo da produção do autor, como já foi afirmado.

Porém, a proposta desta leitura crítica segue por um caminho que rastreia profundas marcas deixadas pelo engenho do escritor, quando deixa ver tanto na forma quanto no conteúdo uma importante discussão sobre representação literária realista, que funde mundo objetivo e mundo ficcional, história e estética. Tais marcas encontram-se na forma, quando se percebe a construção de um romance, a partir de técnicas específicas da narrativa, que capta a história do Brasil em movimento, entrelaçada à história da civilização ocidental; e, no conteúdo, quando é possível enxergar a impossibilidade da construção de um romance histórico pelas mãos de um caeté metafórico que diz não conhecer história.

Ao escrever um romance acerca da história do Brasil, que abrange a realidade objetiva nacional, do descobrimento à atualidade, tendo os anos 30 como axiais, Graciliano leva o leitor a questionar o processo de colonização pelo qual o país passou e a entender o presente, que pode propiciar reflexões acerca do futuro da então nação. No entanto, é importante perceber que esse romance, assinado pelo autor, ganha relevo, em sua eficácia estética, pelo seu conteúdo realista, quando deixa ver, na própria forma, a inserção do escritor inábil, que se debate com a construção do seu romance sem avançar, pois não domina técnicas eficazes de representação da vida na arte, descolando de seu *feito* artístico o conteúdo histórico vivo. Graciliano eleva sua produção *Caetés* no momento em que inclui nela o romance de Valério, que é seu reverso.

Abrir as páginas de *Caetés* é se deparar, portanto, com a história do Brasil, estetizada pelo autor em suas mais profundas contradições e com a problematização da representação dessa mesma história no sistema literário nacional. Há nesse enredo singelo, já citado, uma técnica apurada de construção literária que aponta para esses dois eixos de leitura, os quais se encontram na consciência leitora, formando uma constatação do empenho do escritor em tentar entender e fazer entender o que

foi o Brasil do passado e mais: como esse passado se tornou presente e como este último pode moldar, ou não, o futuro. O segundo eixo, que está entranhado no primeiro, problematiza a representação dessa questão, unindo-se àquilo que é indispensável em uma grande obra literária: a chamada verossimilhança.

Logo, desde o título à construção do personagem principal, com suas características que remetem ao passado e ao presente brasileiro de 30, podendo se estender, inclusive, à contemporaneidade, passando pelas referências históricas presentes no livro, é percebido, pelo olhar do leitor atento, o conteúdo histórico transfigurado em arte, levando à possibilidade de se considerar *Caetés* um romance histórico brasileiro da chamada década de 30.

Porém, o aparecimento dessa possibilidade, neste estágio da pesquisa, traz um forte desafio para a análise, pois, para que a hipótese possa se confirmar, é necessário que o texto percorra um caminho rumo ao entendimento da forma literária do romance histórico, de sua trajetória no ocidente e no Brasil. Neste momento, tal possibilidade de investigação ganha importância redobrada, uma vez que, se confirmada, será capaz de desmontar o rótulo naturalista do romance e elevá-lo ao posto de obra realista, que merece estar junto às demais grandes produções do escritor, que foram capazes de captar a vida brasileira em seus movimentos contraditórios. Afinal, para Lukács, não existe a possibilidade de um romance histórico naturalista. A apreensão da história por uma obra pertencente à decadência ideológica burguesa só pode se dar pela representação *mumificada* desta, ou seja, por meio de um discurso literário que inviabiliza o movimento histórico — gênese de obras realistas, como fora explanado no capítulo um desta tese.

Nesse sentido, é importante ressaltar a íntima conexão entre as questões que envolvem esse realismo, como método de transfiguração da vida objetiva em objeto artístico, e o romance histórico no Brasil e em Graciliano Ramos. O primeiro é caracterizado por representar o movimento da vida social, apresentando dramas humanos que possibilitam ao leitor o conhecimento de participantes típicos de importantes momentos históricos. O segundo, atravessado pelo primeiro, valoriza a história, o passado, predispondo um diálogo entre esse tempo e o presente. As páginas seguintes buscarão compreender como essa conexão entre realismo e romance histórico se desenhou no Brasil e em *Caetés*.

Para entender a natureza do romance histórico, é importante destacar a relação que a história estabelece com a literatura. Para isso, é necessário compreender que a historicidade de uma obra pode ser percebida quando se reconhece que o ponto de partida de um escritor é sempre a realidade objetiva. É da sua percepção e da sua consciência do mundo que ele retira *matéria-prima* para construir seu objeto artístico. Porém, é imprescindível afirmar que tal material histórico retirado da vida não passa para as páginas do romance de forma mecânica, como uma mera cópia. Ele passa por mediações quando o artista procura fundi-lo com os elementos literários que nascem da sua capacidade de criar e de imaginar, oferecendo ao leitor, com isso, a possibilidade de desenvolvimento de uma consciência política ampla, propiciada por essa interconexão que desemboca em arte, que se transforma naquilo que afeta.

Ainda na busca de compreensão da gênese citada, é imprescindível dissertar acerca do nascimento do gênero romance histórico, estudado pelo filósofo e crítico literário György Lukács em sua obra capital homônima publicada entre 1936 e 1937. O ano em que o autor inicia a redação de *O Romance Histórico* coincide com a publicação do texto *Narrar ou descrever*, em que o autor evidencia sua concepção de arte realista, criticando o naturalismo como método de figuração da vida. Para Nicolas Tertulian:

Nenhum outro crítico marxista antes de Lukács soube evidenciar, com tanta sagacidade, a maneira pela qual a experiência histórica particular é interiorizada e objetivada no nível da atividade criadora, figurativa [...] do artista. Sua sensibilidade ideológica excepcional (suas antenas detectam infalivelmente as incidências ideológicas dos conflitos e crises históricas) o leva, com certeza, a deter-se, de preferência, na maneira de ver o mundo encontrada nas obras (TERTULIAN, 2008, p. 179).

Nessa obra teórica, que qualifica o romance histórico como uma modalidade da narrativa que depende da história para existir, o autor aponta, em uma perspectiva histórica, a trajetória do desenvolvimento do gênero na Inglaterra do início do século XIX até a data de sua escrita. Para Lukács, o nascimento do gênero se deu por uma necessidade histórica desencadeada com a Revolução Francesa no final do século XVIII, pois a queda de Napoleão dá ao europeu, nesse momento, consciência histórica.

Acerca desse surgimento, Zilberman pondera:

Observa Lukács que, entre 1789 e 1814, “cada uma das nações europeias passou por um número maior de revoluções que as sofridas em séculos” (p. 20), fortalecendo-se nas pessoas “a ideia de que há uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, finalmente, de que essa história intervém diretamente na vida do indivíduo” (p. 20). É esse fenômeno que se torna uma vivência peculiar da época, transmitindo-se à cultura e afetando a vida cotidiana de todos (ZILBERMAN, 2003, p. 116).

Dessa forma, as revoluções da virada do século XVIII para o XIX criam as possibilidades objetivas para que as pessoas possam desenvolver o que Lukács chamou de senso histórico — estado de consciência em que os homens percebem as próprias vidas como algo influenciado pela história. Afinal, por meio de ações humanas revolucionárias, a história podia mudar seu curso. Assim, como decorrência do romance social inglês dessa mesma época, surge com Walter Scott o romance histórico, que entrelaça crise histórica e destinos individuais: “Ademais, o romance histórico evidenciou na figuração artística que o pretérito não está suplantado em absoluto, suas implicações reverberam num presente instável que influencia o futuro de pessoas, nações e culturas” (LEITE; BERGAMO; CANEDO, 2021, p. 10). Walter Scott construiu heróis medianos, que representavam a vida do povo e o desenvolvimento histórico, em sua grandeza:

Para Scott, a grande personalidade histórica é precisamente o representante de uma corrente importante, significativa, que abrange boa parte da nação. Ela é grande porque sua paixão pessoal, seu objetivo pessoal, coincide com essa grande corrente histórica, porque reúne em si os lados positivo e negativo de tal corrente, e porque é a mais nítida expressão, o mais luminoso pendão dessas aspirações populares, tanto para o bem como para o mal (LUKÁCS, 2011, p. 55).

Logo, nota-se que a criação e a ascensão do gênero, unido ao romance realista, dão-se nas mãos da classe burguesa em sua fase heroica, que se sustenta até sua decadência ideológica em 1848, quando a revolução proletária, propiciada por essa mesma consciência histórica exaltada pelos burgueses, brota no horizonte social, ameaçando a classe hegemônica. Nesse tempo, em que a burguesia de revolucionária passa a reacionária, a máxima de que *a história pode ser transformada pelos homens, pois fora criada por eles* entra em refluxo na representação literária, propiciando o surgimento de uma nova técnica de representação da vida na literatura — o naturalismo, que visa ao apagamento do movimento da história no texto.

Assim, vê-se que a consciência histórica que possibilitou a era das revoluções e era bem-vinda na vida e na arte burguesas deixa de interessar à burguesia por ter se tornado politicamente ameaçadora. A projeção dessa forma literária também se tornou menos evidente em parte do movimento modernista, por convenções estéticas e ideológicas. No entanto, é perceptível que o gênero em questão nunca saiu verdadeiramente de cena: “Haja vista a produção da narrativa de extração histórica nas mãos de Hugo, Dumas, Manzoni, Tolstoi, Flaubert, Mann, Lampedusa, Yourcenar, Carpentier, Eco etc.” (LEITE; BERGAMO; CANEDO, 2021, p. 10).

Dessa forma, com o objetivo de promover uma compreensão diacrônica do gênero, Lukács apresenta três fases do seu desenvolvimento. Reiterando e sintetizando o que já foi exposto até aqui, apresentam-se elas: a primeira, denominada clássica, foi capitaneada por Walter Scott, que conseguiu demonstrar em sua escrita artística um verdadeiro diálogo entre presente e passado capaz de dar a ver historicidade na atuação de seus personagens; a segunda vai da decadência ideológica, com o naturalismo, até a vanguarda modernista, épocas de violação e isolamento da história na literatura; e, por fim, a década de 30 reativa, reabilita o gênero na intenção de romper tal afastamento entre passado e presente.

Estudiosos do romance histórico apontam ainda uma forte guinada do gênero em nações periféricas, sobretudo nas latino-americanas, entre as décadas de 1960 e 1970. Na ocasião, destacam a inserção da problemática da colonização e:

da autonomização de territórios sob a ocupação e o domínio mercantilista europeu, desde o século XVI [...]. Em pauta, o questionamento da verdade histórica, a ênfase na multiplicidade de pontos de vista, a impugnação de versões hegemônicas, a dessacralização do passado, a subjetivação dos eventos dominantes ou negligenciados a metaficção contestadora etc. (LEITE; BERGAMO; CANEDO, 2021, p. 10).

O gênero em questão passa a ser produzido em Portugal na primeira metade do século XIX com Alexandre Herculano e Almeida Garret, em um momento em que a nação, que tivera tanto prestígio no cenário ocidental, enfrentava a ruína do império, o que mexeu com a autoestima lusa. Na ocasião, o então romance passa a buscar na Idade Média o tempo heroico do povo português, a fim de resgatar sua moral. Nessa perspectiva, foram publicados *O Bobo* (1843) e *Eurico, o presbítero* (1844), escritos pelo primeiro autor citado, e *O Arco de Sant' Ana* (1845), de autoria do segundo.

A forma romance histórico chega ao Brasil, praticamente, na mesma época do nascimento do romance, no século XIX, sob a condição de gênero transplantado, aclimatado. Surge intimamente ligado à importante situação política e histórica do país: no contexto da independência. É pelas mãos do *pai do romance brasileiro*, José de Alencar, o qual fora influenciado por Scott e Herculano, que ganha corpo, consubstanciando-se à ficção romântica indianista, como já explanado no primeiro capítulo desta tese. Nessa ocasião, é possível citar *O Guarani* (1857), que representa o mito das origens do país, podendo *alimentar* a sede de consciência nacional tão cara ao escritor empenhado do pós-independência.

Segundo Valéria de Marco<sup>39</sup>, crítica literária que analisou o romance histórico de Alencar, na primeira metade do século XIX, o romance passa a ter um poder avassalador no que se refere à conquista do público. Chegava a muitos lugares com a celeridade dos folhetins, carregando histórias de todo tipo. Tratava-se de uma espécie de gênero eficaz “para sondar, discutir, forjar e divulgar as imagens do país, talhada à sua imagem e semelhança” (MARCO, 1993, p. 16). Alcançava o leitor em sua vida privada com agilidade. Ao perceber isso, Alencar se apegou ao gênero para escrever a história. Nesse sentido, a autora destaca que:

O projeto de criação do romance nacional de Alencar está orientado por seu objetivo de escrever a História presente e passada do Brasil, na linguagem que lhe oferecia o Romantismo. Por isso seus romances podem ser vistos como ensaios (no *lato sensu* da palavra), como tateios, como procura de uma maneira adequada para capturar a diversidade de cada momento de nossa vida. [...]. Para recriar o passado, bem como a vida rural presente, apoiou-se bastante na pesquisa paciente, mas expandiu largamente sua imaginação na narrativa romanesca. Era a linguagem que garantia o espaço onírico. Através dela, Alencar poderia povoar a imaginação de seus leitores com o cotidiano dos tempos passados, da gestação do país, que agora conquistava sua independência; poderia esboçar a face do país com as marcas da história vista e escrita por alguém de cá e não mais por missionários e viajantes de lá. Assim, poderia constituir histórias que se espalhassem na boca do povo para constituir a memória da nação, para forjar imagens que nos explicassem e diferenciassem, nutrindo nossa fantasia (MARCO, 1993, p. 16-17).

O romance histórico segue a *esteira* do sistema literário nacional, pós-produção alencariana, sendo cultivado, em diferentes épocas, por outros escritores brasileiros.

---

<sup>39</sup> Valéria de Marco tem um importante estudo denominado “A perda das ilusões – o romance histórico em Alencar”. Na ocasião, ela analisa, na perspectiva da narrativa histórica, os romances *O Guarani* (1857), *As Minas de Prata* (1865) e *Guerra dos Mascates* (1873-4).

Em uma perspectiva panorâmica, é possível citar: Machado de Assis, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Érico Veríssimo.

De forma respectiva, posterior à significativa obra de Alencar, que escreveu sob a estética romântica, o *bruxo do Cosme Velho*, Machado de Assis, destaca-se na produção do romance histórico nacional.

Veja-se.

Em *Esau e Jacó* ele atingiu a metáfora da nossa vida política, transfigurando-a literalmente na sequência de contrastes e paradoxos que orientam a narrativa, tudo desembocando numa desordem natural essencial sob a aparência da normalidade (CHAVES *apud* SILVA; SIMÕES; MOTTA, 2020, p. 5).

No contexto do final do século XIX, época em que o Brasil tem sua estrutura social balanceada por significativos acontecimentos históricos, como a abolição da escravidão e a proclamação da república, Machado escreve seus romances realistas aproveitando a fatura literária de José de Alencar na própria superação desta. Tal afirmativa se justifica com o fato de que o escritor, ainda munido do empenho de figurar o Brasil, afasta-se do mito para trabalhar com o passado, ou seja, com a história nacional, como algo latente, estetizando os problemas da monarquia na república. Esses problemas não foram sequer superados na atualidade, mas reconfigurados.

Posteriormente à produção histórica do século XIX, já no início do século seguinte XX, o sistema literário brasileiro recebe uma obra de fundamental importância para o estudo das relações entre literatura e história: *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Embora seja classificado como um romance híbrido, essa nobre produção desempenhou um importante papel na evolução do romance histórico do país, especialmente pelo tratamento histórico dado aos fatos e às personagens. De forma inédita, uma obra da literatura nacional deu voz aos dominados, e não aos dominadores, representantes da ideologia dominante à época. Além disso, deixou um incontestável legado para a obra de Graciliano Ramos, que surgirá posteriormente, uma vez que, munido do empenho de dar a ver o Brasil, figura os problemas de um projeto nacional capenga, inconcluso, em um país rural, obsoleto, avesso à tão sonhada modernização plena.

Com a chegada do Modernismo, o gênero passou a entrar em uma espécie de recessão. O que a crítica aponta de produção, nesse sentido, acabou por ser considerado sublitteratura. Trata-se, portanto, da obra de Paulo Setúbal e de Agripina de Vasconcelos, que escreveram sobre os ciclos históricos da mineração e sobre o evento da independência do Brasil. Para Pedro Brum, ao comentar a obra de Setúbal, caracterizando-a como vulgata da historiografia tradicional, o escritor merece um reconhecimento por ter demonstrado, em meio a um tempo que buscava *engolir* a história em nome do presente e da ânsia pelo futuro, um renovado interesse pela matéria que logo chegaria aos escritores de 30. Com isso, afirma:

Vulgata da historiografia tradicional, a obra de Setúbal, meio à margem do reconhecimento intelectual e a despeito do próprio esforço do autor, que morreu cedo, teve vida longa, sobrevivendo por mais de duas décadas com imenso prestígio popular. Recuperando personalidades e fatos históricos do Brasil — *A Marquesa de Santos, O príncipe de Nassau, As maluquices do Imperador* — Setúbal produziu até os anos 30 [...].

Independente do grau de adesão aos ideais da época e do alcance estético da fatura, a obra de Setúbal é importante por espelhar, através de uma variante da ficção histórica, um renovado interesse pela matéria que logo chegaria aos principais nomes responsáveis por reavivar o romance brasileiro a partir dos anos 30 [...] (SANTOS, 2011, p. 295).

Assim, entre 1928 e 1933, após os artifícios modernistas, sob o contexto da Revolução de 30, Graciliano Ramos, com sua estreia no sistema literário, opta por retomar o gênero romanesco, que tem como *chão* a história viva e atemporal, demonstrando, por meio de sua técnica, a capacidade de representar os principais impasses brasileiros, em um importante diálogo com a tradição, que envolve convergências e superações. Trata-se de um romance que atualiza antigas questões locais, como faz com o índio e com tudo aquilo que o envolve, resistindo à representação nativista, pitoresca e idealizada. Isso por estar ancorado na consciência ideológica de 30, caracterizada como problematizadora do regionalismo. Uma consciência que é, ainda, em boa medida, pessimista, sem ratificar, com isso, o Naturalismo, pois não é determinista, mas dialética, baseada na concepção histórica marxista, que enxerga o processo histórico como algo dinâmico, aberto, que pode ser modificado pela ação dos homens. E, por fim, uma consciência que alimenta a produção de um romance que supera o otimismo patriótico, em uma literatura

desencantada com o Brasil, mas que pode despertar movimento em direção a uma outra história possível.

Entre as décadas de 40 e de 60, o interesse pelo gênero romance histórico segue: Érico Veríssimo publica uma série intitulada *O Tempo e o Vento*, saga qualificada pela crítica como monumental: “romance modernista local de extração histórica, que mimetiza o longo processo de nossa formação interna, focalizando o problema da nação a partir do seu enquadramento em miniatura da província rio-grandense” (LEITE; BERGAMO; CANEDO, 2021, p. 10).

Na contemporaneidade, a partir de 1970, há no Brasil, em decorrência do *boom latino-americano*, um fluxo significativo de romances históricos no sistema literário do país, como já citado acima. Ganham visibilidade nas autorias de João Ubaldo Ribeiro, João Silvério Trevisan, Ana Miranda, entre outros. Tais obras nascem no sistema literário nacional, em decorrência do Modernismo de 30, que, como herdeiro da tradição realista do século XIX, buscou uma literatura que figurasse a realidade nacional em suas contradições. Porém, a isso deve-se acrescentar as crises políticas que culminaram no apagamento da democracia. Nesse momento de tensão histórica, a ficção optou por figurar e interpretar a realidade objetiva. Assim, num esforço de síntese, é possível reconhecer que o romance histórico no século XX reflete uma consciência histórica, característica marcante do período entre-guerras, de modo único, após o *surto* vanguardista do Modernismo que tentara abortar o gênero, ao optar por desligar-se da tradição.

Dessa forma, diante do esforço para compreender o gênero, é importante lembrar que essa rica e frequente relação entre literatura e história, sistema ocidental e nacional jamais deve ser mecânica e só pode se tornar esteticamente eficaz se conseguir entregar ao leitor um texto capaz de figurar as contradições que formam o Brasil desde a sua fundação e que são reconfiguradas nas gerações vindouras. Com isso, pelo romance, a literatura pôde e pode atingir um alto nível de historicidade. No romance histórico, a ficção pode alcançar a consciência política da sociedade, como já foi mencionado, e, independentemente dos problemas e entraves que envolvem sua construção, no Brasil, por ser uma forma transplantada, como já se afirmou, do Romantismo até a contemporaneidade, literatura e história seguem unidas no processo de descobrimento, figuração e desvelamento do Brasil, que tem o passado reconfigurado no presente.

#### 4.2 A representação do Índio na narrativa brasileira

Até este estágio da pesquisa, foram apresentados alguns elementos que justificam tanto a presença, quanto a permanência de Graciliano Ramos na tradição literária brasileira, em esferas de destaque e legado. Tais elementos se iluminam, quando é possível perceber, já na ocasião da estreia, em 1933, que o escritor construiu uma literatura empenhada em figurar o Brasil, o que possibilita um rico diálogo, conduzido por uma perspectiva dialética, de sua obra com o sistema literário nacional, desde sua configuração com os românticos. Com isso, é imprescindível afirmar que, apesar de tal empenho se justificar, seu resultado artístico, sob as condições estéticas e ideológicas do Modernismo de 30, difere e muito daquilo que é possível encontrar nas obras do Romantismo.

O escritor alagoano *planta suas raízes* nessa tradição em uma condição muito diferente da dos primeiros romancistas brasileiros do século XIX. Como dito, ambos tinham o empenho de tocar e figurar o país de forma estética. Aos seus antecessores, os criadores do romance no Brasil, não foi dada a oportunidade de conhecer o que foi produzido de literatura sob a forma desse gênero, pois este não havia se desenvolvido, no país, até o momento.

Os românticos estavam, portanto, dando os primeiros passos para que essa tradição se iniciasse. Diante disso, surge o seguinte questionamento: *em que modelos tais artistas se inspiraram, já que não podiam beber em uma tradição nacional?* No colonizador. Tal fato trouxe para o romance nascente no país uma série de contradições e de problemas de verossimilhança, no que diz respeito à figuração do Brasil em seus abismos sociais.

No entanto, as obras desse momento revelam, ao mesmo tempo, a condição do escritor, que produz sua literatura, *contagiado* por esse empenho, oriundo do processo de independência, o que não descarta, como um todo, a mimesis. Logo, o literato, nesse momento, encontra-se diante de um verdadeiro dilema no que se refere à figuração nacional, pois, ao mesmo tempo que ansiava por uma literatura descolada da Europa para afirmar a nacionalidade, era na fonte do próprio colonizador que *bebia* para construir seu objeto.

Por isso, afirma-se que as obras românticas foram *invadidas* pela história brasileira em seus dilemas, ainda que quisessem negá-la em nome de uma idealização que sustentasse uma visão de país exótico, único, heroico por natureza, sob o jus da, já citada, consciência amena do atraso nacional, desenvolvida pelas teorias de Antonio Candido. Se existem, no acervo do sistema literário brasileiro, obras românticas que optaram por encobrir as mazelas sociais do país, é porque tal condição revela a dependência que esses escritores tinham da Europa, no que se refere à construção de seus objetos literários e até da consciência social, que ameniza o processo violento da colonização, influenciada por uma visão eurocêntrica. E isso é também, inegavelmente, histórico.

Após a virada estética machadiana, já exaustivamente apresentada, Graciliano Ramos surge, em 30, envolto tanto por um amplo conhecimento da tradição literária brasileira, quanto por uma consciência ideológica distinta, carregada de catástrofe social, demonstrando seu empenho de forma bipartida: é preciso figurar o Brasil, mas é necessário figurar, também, a problemática do que é representar esteticamente o país. Nesse sentido, *Caetés* deixa um questionamento literário importantíssimo para qualquer intelectual que se ocupe da literatura no país, seja na produção desta, seja no âmbito da crítica literária. Trata-se de uma obra que se autoquestiona o tempo todo.

Longe da possibilidade de contestar a grandeza artística do escritor, afirma-se que é preciso reconhecer que ele teve certo privilégio, em relação aos românticos, quando se dispôs a fazer essa literatura de caráter empenhado. Entretanto, esse privilégio não lhe garantiria uma obra relevante se fosse desprovido de técnica e de consciência histórica. Graciliano pôde ler os românticos. Nesse sentido, é privilegiada sua percepção do desenvolvimento histórico brasileiro e das técnicas literárias utilizadas para dar a ver, de forma estética, essa mesma história, por ter vindo depois, por viver e produzir nos anos 30.

Tal discussão se apoia naquilo que *Caetés* traz em sua essência, no centro da narrativa: a representação de uma figura histórica, que protagoniza a bipartição citada — a história do Brasil, figurada no romance sob o viés do realismo, em suas contradições, bem como a problematização dessa mesma história em obras que compõem o sistema literário brasileiro. Trata-se do índio.

Apesar de o gênero romance ter nascido no país apenas na primeira metade do século XIX, incluindo a produção de obras históricas, como exposto no capítulo um desta tese, é notável que a presença do índio na escrita nacional é tão antiga quanto a história do próprio país: aparece pela primeira vez nas cartas informativas à coroa portuguesa, atravessa o Arcadismo brasileiro e chega ao Romantismo. O interesse desta proposição crítica é delimitar a discussão no que toca o gênero romance, mas a latência dessa questão nos escritos nacionais remotos, em formato épico ou de cartas, não deve ser descartada, pois tais textos, pertencentes a séculos anteriores ao XIX, podem ter, de alguma maneira, influenciado os românticos, apesar da diferença de gênero. Para demonstrar isso, Fernando Carvalho escreveu o artigo *A presença indígena na ficção brasileira*, ocasião em que apresenta a questão de forma panorâmica.

Segundo o crítico, o índio pode ser identificado nas letras brasileiras desde as primeiras manifestações literárias, desde *A Carta* de Pero Vaz de Caminha às crônicas dos séculos XVII e XVIII. Porém, nessas ocasiões, ele aparece apenas como registro, assemelhando-se às referências encontradas nas obras de viajantes. Como personagem, ganhará destaque no Arcadismo, nas obras *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, e *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão. No caso do primeiro texto árcade citado, o crítico o avalia como precursor do Romantismo, pelo tratamento dado aos personagens indígenas sob os aspectos da exaltação e do lirismo, encontrados na literatura posterior. Contudo, destaca que o papel do índio é secundário, pois o tema principal é o ataque aos jesuítas e o louvor à política de Pombal. Em *Caramuru*, já há uma identificação entre nativo e colonizador: “Mostra inclusive o índio num ligeiro episódio em que se refere à religião, como admitindo uma entidade superior a Tupã, na qual chega a definir o deus cristão” (CARVALHO, 1997, p. 50).

No Brasil, o romance histórico, como já foi adiantado, surge num contexto de virada histórica importante, no século XIX, com a independência do país, que influencia o escritor empenhado em construir uma nação independente, inclusive no âmbito da arte. Era necessário demarcar o distanciamento entre colonizador e ex-colônia. Acreditava-se, assim, que a construção dessa nação passava pela elaboração da cultura e da literatura nacionais. Dessa forma, o tema do nacionalismo e da história passa a ser matéria de construção literária. Era preciso encontrar um herói nacional para protagonizar os romances.

Apesar da sede e do forte sentimento pelo nacionalismo pitoresco, carregado de cor local, o escritor não conseguiu se desvencilhar, de fato, dos modelos ocidentais, já que não havia, como já foi afirmado, modelos nacionais de romances anteriores.

Para Paolinelli:

A preocupação com a nação na época romântica liga-se de forma estreita à concepção filosófica do nacionalismo, como já vinha a ser ideado na Europa no século XVIII, por pensadores como Herder (1744-1803), na Alemanha, precursor do movimento romântico *Sturm und Drang* (1770-1785), e inspirador da ideologia do nacionalismo que marca profundamente a cultura e a literatura da primeira metade do século XIX, ou por historiadores, como Nicolau Karamzin, (1766-1826), na Rússia, [...] (PAOLINELLI, 2004, p. 27).

Karamzin defende que “a história do povo é o reflexo de sua nacionalidade, sendo a história nacional compreendida e aceita de forma mais efetiva quando entendida como uma expressão válida da originalidade dos indivíduos” (KARAMZIN *apud* PAOLINELLI, 2004, p. 28). O escritor romântico brasileiro desse período adota a máxima de que a melhor história para se ler naquele momento era a história do país, que pertence a todos: a existência de cada indivíduo estaria ligada à sua nação, por isso o homem deveria amá-la, como ama a si próprio.

Alinhado a esse nacionalismo que, embora desejasse se destacar da Europa com sua *cor local*, era intimamente influenciado por ela, o escritor procura um herói para protagonizar seu romance histórico. O negro não poderia ocupar esse lugar, pois era o estrangeiro escravizado; o branco tampouco, pois representava o próprio colonizador. Dessa forma, com Alencar, o índio, como representante da origem do país, ganha o centro da representação histórico-artística no romance em caráter mítico. Porém, nota-se que, sob a figura do índio, há ainda o cavaleiro medieval, o mesmo que fora resgatado pela literatura romântica lusa para levantar a autoestima do povo português em tempos de decadência política, como já foi abordado.

Essa constatação revela que, na verdade, Portugal e Brasil não estiveram em polos opostos no que se refere ao tempo de produção do Romantismo, como queriam os escritores. Se assim estivessem, o índio brasileiro não teria se vestido do heroísmo do cavaleiro da Idade Média europeia: “O seu indianismo não constitui um universo próprio, paralelo às fantasias medievais europeias, mas funde-se com estas” (BOSI, 1994, p. 180).

Com isso, o projeto de uma literatura absolutamente independente rui e peca em verossimilhança, mas revela as contradições e os problemas do que é representar literariamente uma nação que passou por um extenso e problemático processo de colonização. A literatura brasileira não podia, no século XIX, ser completamente independente da Europa, pois, historicamente, essa independência era inviável. Logo, o prejuízo de verossimilhança se relativiza e alimenta o autoquestionamento literário do romance histórico produzido por Graciliano em 30. Para Alfredo Bosi, em argumento defendido no texto “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”, a criação de um herói mítico para o país, na literatura romântica, fala muito mais sobre esse momento do que sobre o passado que o escritor quis mostrar.

Bosi argumenta ainda, ao pensar sobre a representação do índio no Romantismo, que, no processo de independência brasileira, houve, no mínimo, uma tensão histórica entre colônia e colonizador: “de um lado, o polo brasileiro, que, enfim, levantava a cabeça e dizia o seu nome, de outro, o polo português, que resistia à perda do seu melhor quinhão” (BOSI, 1994, p. 177).

Se, nesse tempo, o país estava passando por mudanças significativas em sua estrutura social, o mais viável seria representar a figura do índio como um rebelde ou como um espoliado. Se ele, pela carga histórica imputada em sua figuração, carrega a nação, bem como a história do genocídio do povo e de todas as mazelas sociais causadas pelo processo exploratório era o nativo por excelência, como quis o artista, por que entra em íntima comunhão com o colonizador? Alencar tinha em suas mãos o representante mor da história brasileira, uma história de crises e contradições, diante do colonizador em um momento axial. Não usou essa rica matéria para figurar tal tensão, mas a neutralizou por meio da conciliação entre índio e homem branco.

Isso é constatado no livro *O Guarani*, de 1857. Na ocasião, o protagonista, muito semelhante ao cavaleiro medieval em sua força extrema, vassalagem e opção pelo cristianismo, voluntaria-se à escravidão do amor de Ceci, a quem venera incondicionalmente, e à devoção fidelíssima, de um subordinado, à família de Dom Antônio de Mariz. No desfecho do romance, para que possa salvar sua Cecília, submete-se a receber um novo nome e ao batismo cristão. O mesmo ocorre com Poti, do romance *Iracema* — personagem indígena de uma obra mítica que também tenta se conciliar com o branco.

Em ambas as obras citadas, os povos que se colocam em tensão com o colonizador são figurados de forma negativa, aparecem como vilões. No primeiro caso, têm-se os aimorés, que, ao tentarem a vingança contra Dom Diogo pelo assassinato de uma índia pertencente à sua tribo, são representados como inimigos bárbaros, horrendos. Em *Iracema* (1865), o mesmo se dá: os tabajaras, que não apoiam a convivência harmônica com o estrangeiro, o que é representado principalmente pela figura de Irapuã, também são vistos, pelo leitor, de forma negativa.

Bosi afirma que, “Nas histórias de Peri e Iracema, a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem” (BOSI, 1994, p. 178). Peri curva-se a Cecília e à família dela. Iracema perde-se nos olhos de Martin. Para o autor, ambos aceitam o risco de sofrimento e morte, sem pestanejar, de forma absolutamente passiva, em devoção, como se estivessem cumprindo um destino, que é tratado por Alencar de forma suave, heroica e idílica, sob o enredo amoroso aos moldes românticos. Peri e Iracema defendem, irrestritamente, os brancos.

Recorrer à fórmula do amor romântico, que une índios e brancos em plena conciliação, a fim de representar o país, é no mínimo contestável, pois exclui o processo de violência sofrido pelo índio durante toda a colonização. Ao fazer isso, Alencar encobre, portanto, as constantes lutas e as disputas que ficaram enraizadas na história da nação. Outro ponto contestável na representação do índio na obra alencariana é o fato de que a devoção que Peri tinha pela família de Dom Antônio de Mariz é repetida no romance *Iracema*. Isso pode ser percebido tanto nas ações da virgem dos lábios de mel que acompanha seu par amoroso português, mesmo diante das lutas contrárias à sua tribo, quanto nas ações de Poti, que sofre um completo processo de aculturação.

Ainda segundo Bosi, a conciliação entre o índio, como uma figura bela, forte e livre, e o europeu atende muito mais à ideologia do colonizador do que à verossimilhança da colônia:

Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século (é só ler a crônica da maioria das capitâneas para saber o que aconteceu), toca o inverossímil no caso de Peri, enfim, é pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial (BOSI, 1994, p. 179).

Apesar de reconhecer os problemas de verossimilhança da representação indígena na obra de Alencar, ele alerta o leitor de sua proposta crítica sobre o fato de que nenhum desses *problemas* impede que a linguagem dos romances ofereça inegáveis tons de poesia. Aliando-se a essa condição, reitera-se que tais obras têm extrema relevância para o sistema literário nacional, pois revelam os impasses do escritor que está iniciando o gênero romance no Brasil, *bebendo* necessariamente nos modelos europeus. A inverossimilhança em relação à história nacional é a verossimilhança da condição do romancista do século XIX. Logo, as obras são muito produtivas, até por alimentarem o mote de *Caetés* no chamado romance de 30.

Na rota de sua pesquisa sobre a representação do índio em Alencar, Bosi encontra em *Ubirajara* (1874), o terceiro romance da trilogia indianista do autor, pequenos indícios de uma estetização diferente da questão nativista, o que, segundo o crítico, corresponde a uma exceção. Esse romance é o único livro dessa série que trata o índio como puro, alguém que não sofreu nenhuma interação com a cultura da Europa, não sendo, portanto, corrompido por ela, como nos romances anteriores. A história acontece em um tempo anterior ao descobrimento, mas possui, em uma pequena passagem, em uma nota etnográfica, uma sugestão de que a colonização portuguesa foi um ato violento. Porém, para Bosi, essa consciência chega tarde à obra de Alencar e não pode anular o que fora figurado, de forma sólida, nos romances anteriores. O crítico defende que, em Alencar, “o destino do nativo era tratado como sacrifício espontâneo e sublime” (BOSI, 1994, p. 181). Teria Alencar construído um selvagem falso? O escritor precisou, já no fim da vida, enfrentar esses questionamentos.

Com o romance *O Guarani*, José de Alencar tenta explicar a origem do país por meio de um mito envolto em um tempo passado. Trata-se da tentativa de criação de uma Idade Média brasileira (MARCO, 1993). A construção da casa de Dom Antônio de Mariz na Serra dos Órgãos, como um castelo medieval que pretende dar seguimento à história de Portugal, bem como as relações entre os que habitavam os arredores e o fidalgo dono da casa demonstram isso. Entretanto, segundo Valéria de Marco, o projeto feudal à brasileira apresentado no romance possui fendas que revelam a real estrutura social do país. Aqueles que ali viviam rodeando a casa do pai

de Cecília o faziam por interesse capitalista, o que se diferencia dos tempos da Idade Média.

Dom Antônio de Mariz se sustenta na narrativa como um conciliador, um harmonizador de conflitos sob características de bondade e inteligência. É ele quem dita os caminhos que a ação do romance segue para o desenvolvimento do enredo. Ainda segundo a leitura crítica da autora citada, Alencar vincula a história do Brasil ao feudalismo não só para situar o início da história do país em um tempo valorizado pelos escritores românticos, mas para mostrar que tais valores hierárquicos poderiam permanecer na história social da nação independentemente do tempo, seja ele passado, presente ou futuro.

Sua leitura do romance deixa ver que tais páginas demonstram que:

[...] A organização social deve ser ditada por quem detém a propriedade da terra, fixa-se nela e gerencia seu cultivo e não por aqueles que se dedicam a atividades extrativistas ou ao comércio. Por isso, Dom Antonio de Mariz não se deixa contaminar pela “astúcia” necessária às explorações. O exército de sua virtude, de seus conhecimentos deve ser dirigido apenas no sentido de disciplinar os diversos trabalhos. Ele tem legitimidade para formular as leis e aplicá-las. Sua autoridade, cristalizada no solar, domina o horizonte e inaugura a narrativa expondo um quadro que captura o momento de equilíbrio a ser rompido posteriormente. Perante o cenário do Paquequer e seu arquiteto — criatura e criador indissociáveis — o narrador se comporta com distanciamento respeitoso, pois é preciso levar o leitor a contemplar na tela a imagem da serenidade (MARCO, 1993, p. 56).

É nesse contexto que surge Peri. Um índio brilhante, forte, heroico, idealizado, conciliado com o dono da propriedade, sem marcas aparentes de opressão e de escravização. Alencar cria um índio para ser companheiro do colonizar e estabelecer uma aliança com ele. No romance, a escravização real do índio é transformada em escravização relacionada ao amor que Peri sente por Ceci, mostrando uma amenização ou até uma tentativa de apagamento da realidade indígena brasileira no processo de colonização. O objetivo fundamental do autor, nessa obra, é a conciliação entre os povos para sustentar o mito que versa sobre a origem da nação.

Ainda segundo Valéria de Marco, o mal representado por Loredano e pelos índios aimorés, que desejam vingança pelo assassinato de um dos seus pelas mãos de Dom Diogo é destruído, “pois instituem as práticas que podem perturbar a estabilidade do processo de colonização” (MARCO, 1993, p. 83). Logo, nesse romance, o que impera é o ponto de vista do colonizador, seu projeto, em detrimento

da vida dos nativos. Há uma amenização de conflitos, da violência e da dor, uma tentativa de cicatrizar, a qualquer custo, imensas feridas da história brasileira:

*O Guarani* quer voltar à origem e propor outro caminho. Quer apagar os sinais de luta pela terra, de devastação da natureza, de trilhas de tesouros, de extermínio do nativo, da prática do saque tão selvagem quanto os hábitos antropófagos de algumas tribos indígenas. O romance parece apontar os traços que deveriam talhar o perfil do país: extrair a riqueza do cultivo da terra e reconhecer a prática da colonização como atributo e função fundamentais da autoridade.

Visto assim, o passeio ao Paquequer de antigamente, pode pôr, no rodapé dos jornais de 1857, um contraponto às incursões do capital financeiro e à instabilidade política daqueles anos de Império.

E o tom conservador da voz de Alencar começa a esboçar-se nessa leitura dos tempos coloniais. Narrando um passado tão heroico que caminha para o mito, ele quer cicatrizar as fendas abertas pelos conflitos e quer, como a palmeira deslizando, inaugurar o horizonte histórico (MARCO, 1993, p. 90-91).

Dessa forma, vê-se que o romance histórico de Alencar, indianista, não se constituiu da violenta destruição do povo indígena, mas buscou construir com esse índio uma literatura idealizada para responder aos anseios nacionais da época da independência na busca de um herói dentro de uma consciência colonizadora que mostra quem dita as regras sociais e quem deve se submeter a elas. No caso, encaixam-se nessa proposição, respectivamente, o fidalgo e o nativo. Para isso, ele une a questão àquilo que estava muito em voga no romance português: a feudalização, em uma fórmula de senhor e servo, que, no então romance nacional, culmina na hipótese do mito sacrificial, de Bosi. Isso está configurado tanto em *O Guarani*, pelas razões já citadas do enredo, quanto em *Iracema*, cuja protagonista se submete a um meigo processo de escravidão.

A esteira do sistema literário continua a se movimentar após o Romantismo. Acerca do intervalo de tempo que existiu entre o Romantismo e o Modernismo, Fernando Carvalho afirma que a temática indígena não foi amplamente desenvolvida na literatura nacional. Sobre o assunto, pondera:

No realismo, a literatura mais voltada para uma visão crítica do país não dá nenhuma sequência ao indianismo e chega a transformar o sertanismo em um regionalismo de cunho pessimista. José Veríssimo e Inglês de Sousa escreveram de parceria o livro *Contos amazônicos*, no qual aparecem alguns traços de populações mestiças da Amazônia; mas, além de não ser grande a sua preocupação com registros precisos da cultura indígena, o livro teve repercussão quase nula, apesar dos méritos propriamente literários. Nessa

fase começam a se desenvolver os estudos etnográficos e folclóricos que poderiam, como ocorre em quase todas as culturas, contaminar as obras literárias, principalmente as poéticas. Mas entre nós, além da já citada atitude crítica do regionalismo, a preocupação com o cientificismo por parte dos naturalistas e a preocupação dos poetas com uma “poesia civilizada”, que devia apresentar eficiente aprendizado do modelo dos parnasianos franceses, acabaram por impedir a contaminação (CARVALHO, 1997, p. 51).

Ao anunciar a chegada do Modernismo no país, Carvalho afirma que surgiram, nesse momento, alguns sintomas de indianismo, tanto nos manifestos de Oswald de Andrade, já citados, quanto em algumas pinturas:

Mas, depois de pouco tempo, o antropofagismo tomou da poesia oswaldiana somente o poema piada e, com esse modelo, tratou apenas motivos folclóricos, como Raul Bopp em *Cobra Norato*, ou procurou dar cunho anedótico a episódios da história do Brasil, como Murilo Mendes, na maioria dos poemas de *O Jogador de Diabolô* (CARVALHO, 1997, p. 52).

A chegada do movimento em 22 trouxe um projeto de literatura em que dois polos se destacam: a necessidade de revisar o conceito de identidade nacional proposto pelo Romantismo e a crítica à linguagem bacharelesca, que copiava os países europeus no século XIX. O Modernismo ocorre no país fortemente influenciado pelas vanguardas europeias, com o objetivo de construir a literatura moderna contemporânea.

No que se refere à questão do empenho para dar a ver a identidade nacional, vale ressaltar que, pela opção de trabalhar com as vanguardas citadas, os escritores modernos, assim como os românticos, estavam diante de uma inspiração estrangeira, apesar de buscarem o nacional. Porém, a postura dos modernistas se diferencia quando, em vez de carregar a identidade brasileira com as *tintas da cor local*, optou pela antropofagia — aceitando tal influência e devorando aquilo que lhe interessava. Assim, afirma-se que a antropofagia foi um movimento que buscou repensar a dependência cultural do Brasil. Desse modo, unem-se aspectos indígenas e europeus, para mostrar como a cultura brasileira se fundou: “Esse encontro não poderia ser resolvido pela união harmoniosa entre os dois polos, como fizeram os românticos, mas pela deglutição primitiva do estrangeiro” (SILVA, 2010, p. 9).

Em 1928, Mário de Andrade publica *Macunaíma*. O romance dá plena forma a essa questão, ao tentar estetizar a identidade nacional na figura de um herói sem nenhum caráter. Esse que é o resultado da miscigenação entre o índio, o branco e o

negro — excluído, este último, do projeto nacionalista romântico. Mário, para a composição dessa obra, adota um estilo mítico e abre mão das convenções realistas. Trata-se de um romance que, ao mesmo tempo que procura ressignificar a representação romântica da figura do índio — por propor a antropofagia como condição do povo brasileiro, sem necessariamente querer marcar a literatura nacional como oposta à europeia, pela necessidade de afirmar a nacionalidade —, continua presa a essa mesma tradição, por dar ao personagem um caráter positivo, heroico.

O índio do escritor modernista distingue-se do herói romântico por não ser idealizado, o que faz com que sofra um descolamento da teoria do bom selvagem de Jean Jaques Rousseau, apresentando características que fortalecem sua falta de caráter. Aproxima-se do citado movimento do século XIX, quando não enfatiza a violência e a exclusão sofridas pelo índio no complexo processo histórico por que o Brasil passou no que se refere à colonização. Não há, portanto, na obra de Mário, uma perspectiva crítica amplamente desenvolvida, nem do ponto de vista histórico, nem, tampouco, da perspectiva literária, visto que as contradições sociais que envolvem o índio não são problematizadas com afinco nem o são os dilemas de representação desse personagem crucial da cultura e da história brasileiras.

No que diz respeito à linguagem do romance, aos moldes da *gramatiquinha brasileira*, vê-se que Mário de Andrade ironizou, por meio de certo sarcasmo, a linguagem parnasiana, considerando-a uma linguagem desconhecida pelo povo. Porém, estudos críticos afirmam que: “Os vários equívocos críticos cometidos por *Macunaíma* também apontam para o desconhecimento daqueles que utilizam termos que muitas vezes não conhecem para demonstrar uma superioridade cultural e acabam dizendo asneiras” (SILVA, 2010, p. 11). Isso significa que, de acordo com Silva, a tentativa de criar, no romance, uma linguagem contrária ao artificialismo bacharelesco faz com que o autor opte pelo extremo oposto, escolhendo uma linguagem cifrada, complexa, usada para narrar o grande conjunto de mitos, lendas e tradições populares. Essa linguagem torna o romance inacessível ao povo, pois é marcada por estruturas irregulares do coloquialismo, dificultando a compressão do leitor.

Ao abordar *Macunaíma* como um romance que apresenta um herói carnavalizado, construído pela perspectiva de festa popular, de folclore, dos costumes, da cultura e da história de uma sociedade, Tatiana Batista lembra ao corpo

crítico da literatura brasileira o que esse romance pode representar — o avesso daquilo que Graciliano propõe em todo o seu acervo de obras:

A originalidade estrutural de *Macunaíma* deriva, deste modo, do livro **não se basear na mimesis, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção**; mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já rígidos por significação autônoma (SOUZA *apud* BATISTA, 2005, p. 96, grifos nossos).

Diante do exposto, a discussão seguirá com o intuito de compreender e explicar qual foi a solução estética que Graciliano deu à representação desse índio, como ícone da história brasileira, sob a luz do romance de 30, em suas singularidades formais e ideológicas.

#### 4.3 “Abandonei definitivamente os caetés”: romance histórico fracassado, romance histórico realizado

No início deste capítulo, foi apresentada, de forma panorâmica, a trajetória de desenvolvimento do romance histórico no Brasil. Nesse horizonte, o que interessa a esta pesquisa é aquele arquitetado por Graciliano Ramos entre 1928 e 1930, com publicação tardia em 1933. Nesse sentido, vale ressaltar que o romance histórico não é uma forma literária prevalente na década de 30, mas há certa produção romanesca que pode ser considerada sob a luz dos parâmetros estéticos do romance histórico. O mesmo panorama seguiu até a literatura contemporânea, pois acredita-se que, na lógica do sistema literário, no que se refere à produção do romance histórico, Graciliano tenha deixado um importante legado. Diante disso, interessa saber como a forma do romance histórico, tão ovacionada por Lukács, como ponto relevante do realismo, foi desenvolvida pelo escritor brasileiro em sua estreia, na primeira metade do século XX.

Para isso, é importante se atentar para algumas questões preliminares que envolvem essa discussão. Para compor seu primeiro romance, *Caetés*, Graciliano, como um escritor que se eleva à estirpe dos grandes produtores de literatura nacional, tais como José de Alencar e Machado de Assis, projetou sua obra adotando o empenho como coluna estrutural do livro. Este se desenhou com um profundo

interesse em figurar o Brasil contemporâneo do escritor, sem permitir que essa contemporaneidade se desamarrasse de suas raízes históricas. Para ele, era fundamental estetizar a nação de 30, em suas mazelas, desveladas pela consciência ideológica do período, já citada, mas essas mesmas desventuras não deviam aparecer soltas no tempo e no espaço. A urgência de Graciliano, já na sua estreia, era falar sobre o país.

O escritor faz o que Salete de Almeida Cara aponta quando discorre sobre o realismo histórico:

Os gêneros literários são formas ideais às quais a experiência histórica, moldando a imaginação, confere estrutura formal pelo tratamento de materiais historicamente formados e constitutivos dos assuntos postos pelo seu próprio tempo e lugar. A historicidade das formas e procedimentos expõe como problema, no melhor dos casos, as ruínas e contradições do passado e do presente, desafiando a leitura crítica, que, por sua vez, também precisa ser levada em conta a partir do seu tempo e lugar (CARA, 2021, p. 117).

Porém, é preciso lembrar que, na literatura brasileira, dado o seu caráter empenhado, esse afincamento em dar a ver as questões da nação não é oriundo de 30, mas nasce com o gênero romance no século XIX. Isso, inclusive, já foi exaustivamente exposto nesta proposição desde o capítulo um da tese. Assim, tomado do interesse de figurar a nação em seus movimentos históricos contraditórios, Graciliano optou por incluir, na mesma obra, uma profunda discussão sobre o ato de representar essa mesma nação, tendo como resultado acabado um livro de 1930 que, além de estetizar o país em uma dialética que envolve nação e colônia, autoquestiona-se na própria forma, no que diz respeito ao método realista, esteticamente eficaz, propondo uma discussão teórica de representação pelo revés. Nesse sentido, é possível afirmar que Graciliano se coloca no sistema literário brasileiro não só como um grande escritor, mas como um teórico da representação. Ele une, na obra em questão, estética e teoria literária.

Tal discussão teórica que atravessa a composição da obra estética de estreia do escritor se deu porque ele sabia, como profundo conhecedor da tradição literária brasileira, que o ato de representar no Brasil sempre foi, desde o nascimento do romance, problemático. Acerca dessa questão, Hermenegildo Bastos afirmou:

Como pensar as formas de representação numa literatura como a nossa, erguida sobre o terreno do confronto entre a imitação deslocada das literaturas matrizes (que eram, essas sim, representações de suas histórias sociais) e a matéria local que teimava em escapar ao modelo de representação transplantado, numa literatura como a nossa, dedicada muito mais, ao menos até certo momento, até antes do sistema literário consolidado, a imitar os modelos estrangeiros, e que assim se furtava em conhecer o país? (BASTOS, 2006, p. 91).

Na ocasião, Bastos retoma uma discussão já apresentada no primeiro capítulo desta tese, que, de mãos dadas à teoria de Lukács, enxerga o gênero romance como uma construção histórica. Logo, tal gênero se construiu sob as bases históricas europeias e veio para o Brasil, posteriormente, como uma fórmula transplantada, trazendo em suas entranhas o *gene* de uma revolução da qual o Brasil sequer participou de forma direta, tendo se envolvido nela apenas pelo viés passivo da exploração no contexto burguês. Enquanto a consciência da Europa era, nesse tempo, alimentada pelo poder da história da revolução proporcionada pela classe burguesa em sua fase revolucionária, no final do século XVIII e no início do XIX, o Brasil vivia seu processo de apagamento da civilização indígena e o massacre da população negra escravizada.

Assim, com os olhos voltados para o romance europeu, com seus heróis, o romance nacional embarca no otimismo e na construção de heróis valentes, notáveis, que existiram na literatura, mas não podiam ser vistos na vida, como foi o caso do tratamento dado ao indígena em muitos momentos do Romantismo. Porém, para a base dialética não se perder, Hermenegildo lembra que, como já exposto nesta ocasião, embora a literatura desse momento se negasse à representação do Brasil, este, à sua forma, aparecia nas obras, impondo aos modelos estrangeiros sua adaptação.

Logo, para seguir com a discussão acerca da técnica utilizada por Graciliano na construção de *Caetés*, diante do elemento artístico bipartido citado, vale retomar um fato apresentado no início do segundo capítulo da tese que se relaciona com a formação leitora do escritor. Segundo Dênis de Moraes, o primeiro livro lido por ele foi *O Guarani*, de José de Alencar, emprestado por um tabelião alagoano. A partir dali, como afirma o biógrafo, o menino, que fora alfabetizado tardiamente, nunca mais deixou de se interessar pela literatura.

Dessa forma, na tentativa de flagrar o escritor em seu engenho, a tese seguirá com o objetivo final de evidenciar como o resultado artístico de *Caetés*, em seu empenho ambivalente, dá a ver o Brasil de 30 conectado à história da colonização, assumindo-se como romance histórico, que, no país, caracteriza-se por representar a nação, de forma realista, entre a dialética que envolve o movimento da história local, na periferia do capitalismo, e o sistema-mundo, conectando estética realista e história brasileira.

Quanto à forma, nos alinhaves do romance, percebem-se nuances da metalinguagem, instrumento técnico da linguagem que visa evidenciar autoquestionamento, autoconsciência e autorreflexão. Trata-se de uma linguagem que se curva sobre si mesma. Como a análise em questão se debruça sobre um texto literário, é possível discutir sobre *metaliteratura* e *metanarrativa*, para, posteriormente, chegar ao conceito de *mise en abyme* (ou *mise en abîme*). O primeiro caso se explica quando uma obra de um determinado gênero literário se volta para si mesma, ou seja, para a essência do gênero em que ela mesma se encontra, ganhando, dessa forma, um aspecto de autorreflexão. Assim, por extensão, chega-se ao conceito do segundo termo citado, metanarrativa:

Forma textual de autoconsciência que ocorre no processo narrativo e que nos textos de ficção também toma o nome de *metaficção*. Na prática textual, uma metanarrativa é todo o discurso que se vira para si mesmo, questionando a forma como se está a produzir uma narrativa. A técnica de construção de uma metanarrativa obriga o autor a uma preocupação particular com os mecanismos da linguagem e da gramática do texto, como podemos ver em todas as obras romanescas que se interrogam a si mesmas [...] <sup>40</sup>.

Para o autor acima citado, a metanarrativa pode ser identificada quando um romance se volta para si mesmo para questionar a própria forma, demonstrando que o autor tem uma preocupação específica com a montagem de seu objeto. Uma leitura atenta de *Caetés* é capaz de identificar isso sem grandes dificuldades. Para entregar ao leitor uma obra que figure o Brasil em seus movimentos históricos, Graciliano problematiza a representação desse mesmo romance, retomando a questão construída no cerne da tradição literária brasileira. Trata-se de um romance histórico

---

<sup>40</sup> Cf. “Metanarrativa” em *E-Dicionário de Termos Literários*, por Carlos Ceia. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metanarrativa/>. Acesso em: 20 jun. 2021, às 12:54.

frustrado, o “Caetés” de João Valério, dentro de um romance histórico realizado, o *Caetés* de Graciliano Ramos, que pode ser visto, na obra, como autor implícito. Dois romances, dois autores, duas formas de figurar o Brasil, tocando-se e repelindo-se o tempo todo dentro da narrativa que posicionou o escritor no sistema literário brasileiro.

Nessa perspectiva, é possível falar em macrorromance e microrromance. O primeiro, o romance histórico de Graciliano, em sua captação viva da realidade brasileira, sobrepõe-se ao segundo, um romance histórico apenas iniciado que rumo ao fracasso, por ser espelhar no problemático romance histórico brasileiro do século XIX — aquele lido por Graciliano quando criança, estando no século XX — acrescido da falta de conhecimento histórico e da ausência de domínio de técnicas realistas, ambos interligados ao processo humanizador da arte, que o escritor fajuto parece desconhecer, apesar de deixar claro, na narrativa, que ele existe, embora esteja distante do seu alcance. Nesse processo, nota-se que a micronarrativa, o romance em desenvolvimento de Valério, encaixa-se, na macronarrativa, no romance de Graciliano, o que leva o olhar da crítica para a reflexão acerca da teoria que versa sobre *mise en abyme*:

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe (TODOROV, 1969, p. 125 *apud* CRUZ, 2017, p. 5101).

Nesse sentido, percebe-se que *Caetés* conta a história de um homem branco, morador de uma pequena cidade nordestina, com dificuldades em ascender socialmente. Ele vê na literatura uma oportunidade de ser valorizado por aquela comunidade, caso não consiga seu intento primeiro: “‘Então já leram o romance do Valério?’ Ou que, na redação da *Semana*, em discussões entre Isidoro e Padre Atanásio, a minha autoridade fosse invocada: ‘Isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério’” (EC, p. 56). Este, no decorrer da narrativa, tenta escrever um romance também chamado “Caetés”, mas encontra, no processo, muitas inviabilidades para representar os índios que intitulam sua obra. No entanto, mais tarde se descobre um caeté, momento em que o encaixe acima proposto por Todorov se concretiza, fazendo

com que haja um processo de espelhamento entre os romances: a macronarrativa se encontra com a micronarrativa — ambas querem representar os caetés e, para que a primeira atinja seu intento, a segunda precisa fracassar, pois, apesar de se aproximarem, opõem-se em muitos aspectos.

Antes de adentrar a obra com o intuito de desvelar sua essência realista, sob a técnica que se assemelha à do *mise en abyme*, faz-se necessário entender, prioritariamente, como a história do Brasil constitui *geneticamente* o romance. Assim, afirma-se que o mote central da obra, escolhido pelo autor como base de seu trabalho, é histórico. O romance em questão tem como *gene* um fato histórico, dependendo deste ponto de partida para existir como arte. Essa situação real cristaliza-se na obra já pelo título *Caetés*, como posto anteriormente. Essa percepção precisa levar os olhos do leitor ao entendimento de quem foram esses índios para compreender como a história foi trabalhada esteticamente pelo autor e como ela permanece viva, atual, em sua produção.

Segundo Ernande Bezerra, os caetés, índios antropófagos que viveram em Alagoas, entraram para a história por terem comido o Bispo Dom Pero Fernandes Sardinha. Eram inimigos dos portugueses e não aceitavam invasões em suas terras:

Na caravela “Nossa Senhora da Ajuda” viajavam da Bahia com destino a Olinda e depois Lisboa, Dom Pero Fernandes Sardinha, com mais 100 pessoas aproximadamente no dia 16 de junho de 1556, por infelicidade a caravela naufragou nas imediações da foz do rio Coruripe. Eles saíram praia a fora em direção a parte leste do nosso município quando nas imediações da atual Barra de São Miguel e o porto do Francês, foram todos apreendidos e devorados pelos índios Caetés, da horrível chacina só sobraram dois índios da Bahia e um português que falava a língua tupi-guarany (BEZERRA, 2011, n. p.).

Ainda de acordo com o autor citado, tal fato causou uma imensa perseguição desses índios, levando-os à escravidão e à quase integral dizimação por parte dos colonizadores. Isso reitera o que afirmou Aurélio Buarque de Holanda, ao escrever, para a *Enciclopédia Barsa*, sobre seu estado, Alagoas. Na ocasião, o intelectual informou sobre essa violenta represália sofrida pelos índios caetés, tanto no quesito mítico, quanto no militar.

Ao apresentar a questão na edição comemorativa de 80 anos do romance *Caetés*, Torralbo Gimenez destaca o posicionamento de Holanda:

Em 1556, da Bahia, voltava a Portugal o Bispo D. Pero Fernandes Sardinha, quando naufragou, perto do Rio Coruripe, e o devoraram os caetés, uma das numerosas tribos indígenas então existentes em terras alagoanas. Perdura a crença popular de que a ira divina secou e esterilizou de todo o chão manchado pelo sangue do religioso. A chacina originou longa e cruel perseguição àqueles selvagens (HOLANDA *apud* GIMENEZ, 2013, p. 248).

É nesse fato histórico retirado da realidade objetiva que Graciliano vai se apoiar para construir seu romance histórico com a técnica de encaixes. Segue-se, portanto, com a proposição crítica, apoiando-se, a partir de agora, na obra como representante de dois planos narrativos. O primeiro refere-se à macronarrativa conduzida pelo autor implícito, como já posto, e o segundo, ao que se nomeou micronarrativa, conduzida pelo narrador, João Valério.

Dessa forma, opta-se por iniciar o desenrolar da leitura crítica, no que diz respeito a esse ponto da pesquisa, a partir do segundo plano. De que forma o romance fracassado de Valério tenta figurar a história brasileira? Por que fracassa? O escritor fajuto, apesar da ânsia por escrever seu romance histórico, baseando-se nesses fatos da realidade, enfrenta muitas dificuldades para realizá-lo. Estas podem ser estruturadas em dois obstáculos principais: o desconhecimento da história como um processo aberto, contínuo e vivo e o apego ínfimo aos escritores românticos, que conheceu na época da escola. Sobre tais entraves, o narrador, já no capítulo três de *Caetés*, afirma:

Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Os meus caetés realmente não têm verossimilhança, porque deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente. Li, na escola primária, uns carapetões interessados no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci quase tudo. Sorria-me, entretanto, a esperança de poder transformar esse material arcaico numa brochura de duzentas páginas, cheias de lorotas em bom estilo, editada no Ramalho (EC, p. 28).

De acordo com as teorias explanadas até aqui acerca do romance realista e do romance histórico, o conhecimento da história é imprescindível para que essa forma se realize como obra capaz de figurar, esteticamente, a realidade objetiva. Quando

uma obra literária busca enfatizar a figuração estética da história, sem propriamente competir ou se comprometer, de forma direta e integral, com a historiografia de um país, ela oferece o entendimento dessa mesma história como processo, como ação humana, como transformação da realidade, como interpretação mediada da história do país pela forma romance. Falta a Valério esse quesito básico. Acrescido a isso, ele tenta se inspirar nos escritores românticos, Gonçalves Dias<sup>41</sup> e José de Alencar, que representaram, no século XIX, o Brasil pelo viés da consciência amena do atrasado nacional, por meio de um índio heroico, inverossímil, cópia do cavaleiro medieval europeu, como já posto, encobrendo a realidade objetiva nacional desse tempo e do tempo que o antecedeu.

Valério esforça-se. Recorre a manobras gramaticais e opta por guardar, novamente, o romance na gaveta. Diante da empreitada de narrar o ritual antropofágico vivido pelo Bispo Sardinha, chega à conclusão de que não entende de cacique e pensa que melhor seria compor uma novela retirando matéria-prima da realidade conhecida por ele, mas, ainda assim, reconhece sua incompetência: “Mas como achar enredo, dispor as personagens, dar-lhes vida? Decididamente não tinha habilidade para a empresa: por mais que me esforçasse, só conseguiria garatujar uma narrativa embaciada e amorfa” (EC, p. 28).

Mesmo assim, enquanto vivencia suas histórias com os outros personagens da narrativa, insiste no romance, ao citar, de maneira muito superficial, os índios com seus apetrechos; embrenha-se nas selvas, insere animais de várias categorias, mas continua ciente de sua grande dificuldade:

De mais a mais a dificuldade era grande, as ideias minguadas recalcitravam, agora que eu ia **tentar descrever a impressão produzida no rude espírito da minha gente** pelo galeão de d. Pero Sardinha. Em todo caso apinhei os índios em alvoroço no centro da ocara, aterrorizados, gritando Tupã, e afoguei um bando de marujos portugueses. Mas não os achei bem afogados, nem achei a bulha dos caetés suficientemente desenvolvida (EC, p. 51, grifos nossos).

Já no início do romance, de forma quase despercebida para o leitor, mais precisamente no capítulo VII, João Valério se coloca como um caeté, quando quer

---

<sup>41</sup> Nessa perspectiva, Gonçalves Dias escreveu em 1851 o poema épico *I-Juca Pirama*, que é figurado como um guerreiro ilustre, de máxima força, cópia, como Peri, do cavaleiro medieval.

reproduzir do espírito de sua gente a impressão causada pela chegada de Sardinha e sua expedição. Mais uma vez: fracassa. Ele não consegue captar a *alma*, a vida dos índios, pois o *espírito humano* só pode ser projetado em uma obra de arte realista por meio de um trabalho que interconecta passado e presente, estética e história. A partir daí, reflete, de forma elementar, sobre Alencar, cita *Iracema* e começa a procurar ajuda de terceiros para desenvolver suas linhas: “Certa noite em um jantar com a comunidade da cidade, Miranda Nazaré falando sobre as barbas de Abraão: Isso me fez pensar no José de Alencar, que foi também um cidadão excessivamente barbado” (EC, p. 99).

Dessa reflexão pífia acerca de Alencar, o narrador passa por Iracema, tenta salvar seu romance e é chamado por Dona Maria José para tomar café:

Daí passei para Iracema, da Iracema para o meu romance, que ia naufragando com os restos de bergantim de d. Pero. Não era mal tentar salvá-lo, agora que, com o armazém fechado, eu podia dispor da tarde inteira. Decidi-me antes que o entusiasmo esfriasse.

[...]

Estou com muita necessidade de tomar café.

Enquanto bebia, esforcei-me por me colocar na situação de um sujeito que vai escrever uma obra de valor (EC, p. 99).

Logo, interpela sua interlocutora em busca de informações sobre Cururipe da praia, o mesmo espaço citado por Holanda ao abordar o ritual de antropofagia sofrido por Bispo Sardinha. Ela diz não conhecer. Ele vai para o quarto, retira o manuscrito da gaveta, esforça-se para descrever o ritual antropofágico. Trabalha *danadamente*, mas reconhece-se como alguém incapaz de saber o que se passa na alma de um caeté. Não desiste. Volta a procurar a cozinheira da pensão em busca de informações sobre como cozinhar buchada, pois precisava cozinhar um homem. Ela se assusta! Ele, então, deseja saber como se cozinha um bode. Ela responde. João Valério agradece: “Muito obrigado, d. Maria José. Vou preparar o Sardinha pela sua receita e misturo tudo com pirão de farinha de mandioca. Fica uma porcaria” (EC, p. 101).

A escolha pela interlocução com a cozinheira não parece ser aleatória por parte de Graciliano. De fato, João Valério busca, para a criação de sua forma literária, uma *receita* pronta, com a qual ele pudesse trabalhar. Por isso, pensa em Alencar, em Gonçalves Dias e em Mário de Andrade. Neste último, de forma indireta, ao se aproximar da antropofagia, e, por fim, em Dona Maria José. Nesse sentido, ao

apresentar a construção do romance histórico pelo revés, nas mãos do protagonista, Graciliano ironiza tal criação. Essa atitude de Valério é análoga à dos escritores naturalistas, como exposto no capítulo um desta tese.

Logo a seguir, o romance traz uma passagem de autoquestionamento literário construído, ainda, dessa fina ironia. Valério, sem entender quase nada de arte — porque desconsidera, para isso, a vida histórica, pois acha que o trabalho com a literatura se resume à mera inspiração —, reflete sobre ela ao agradecer a Dona Maria José pela informação lhe dada: “A arte é coisa admirável. Com a preocupação de arranjar o jantar dos índios, esqueci o meu jantar. Pois eles que esperem, não comem hoje. E traga-me o conhaque. Deus lhe pague, d. Maria. A senhora acaba de prestar um grande serviço à pátria” (EC, p. 101).

Um grande serviço à pátria só pode ser prestado por uma obra histórica verossímil, viva. Dona Maria não é uma personagem que contribui para que o romance de Valério preste esse serviço, pois trata-se de uma obra que busca captar a história sem movimento, sem ser confrontada com o presente. Porém, se o leitor a enxerga como personagem do macrorromance que atua para iluminar o fracasso do microrromance e elevar o de primeiro plano, esse *serviço* termina por ser prestado.

O narrador, como já foi afirmado, não tem como plano único a escrita de seu romance histórico. O que faz com que ele se mova na narrativa é esse fato, bem como suas relações com as personagens de Palmeira e a tentativa de conquista da mulher de Adrião, seu patrão. Por vezes, ele deixa o romance guardado na gaveta e chega a questionar-se: “Para que mexer nos caetés, uma horda de brutos que outros brutos varreram há séculos?”. Entretanto, quando se sente frustrado, diante dessas relações, por se sentir diminuído, afirma que deveria atirar-se aos caetés.

Nesse ponto, o macrorromance volta a se autoquestionar quando figura o escritor fajuto refletindo sobre a importância do conhecimento histórico para a composição de sua obra que ele nunca pôde terminar. Afirma que talvez não fosse mal aprender um pouco de história para concluir sua narrativa, mas diz que não pode aprender história sem estudar. Abandona a ideia por admitir sua falta de paciência: “Enfim, ler como Nazaré lê, tudo e sempre, é um vício como qualquer outro. Que necessidade tem ele, simples tabelião em Palmeira dos índios, de ser tão instruído? Quem dizia bem era Adrião: ‘Essas filosofias não servem para nada e prejudicam o trabalho’” (EC, p. 158-159).

Nessa ocasião, o protagonista, que almeja o posto de literato, encontra-se diante da possibilidade de adquirir a matéria-prima, a história, para a construção de uma obra relevante, que sempre questiona o mundo da reificação e os mandos perversos do capital burguês, que pregam a morte da história para que seu projeto de poder permaneça vigente em meio às mais profundas desigualdades sociais do sistema social vigente. Contudo, não avança. Opta por sempre reproduzir a máxima de Adrião, dono da casa comercial, que condena a filosofia e o conhecimento, pois eles salvam os trabalhadores da alienação. Como já foi colocado: trabalhador leitor se desinteressa pela enxada. Para se contrapor ao patrão, Valério poderia ter seguido o caminho da consciência contrária, mas opta por reiterar o pensamento do patrão, mesmo sem ser burguês.

Assim, como exposto no último tópico do capítulo anterior, o romance fracassa. O escritor fajuto, ao conquistar, com a morte de Adrião, o posto de sócio trabalhador na firma, onde fora empregado, abandona definitivamente os caetés, pois *negociante não deve se meter em coisas de arte*. Junto a esse fato, reconhece-se como um caeté, momento em que a macronarrativa ganha contornos realistas e *status* de romance histórico pelas mãos de Graciliano: “Que semelhanças não há entre mim e eles! Por que procurei os brutos de 1556 para personagem da novela que nunca pude acabar? [...]. Diferenças também, é claro. Outras raças, outros costumes, quatrocentos anos, mas, no íntimo, um caeté, um caeté descrente” (EC, p. 202-203). A ideia temporal contida no último período desse excerto é repetida por duas vezes, no último capítulo do romance, ressaltando seu realismo histórico, que problematiza e identifica o passado no presente do protagonista. Tal passagem é, também, um exemplo do que Lukács afirmava ser importante para a composição de um romance histórico:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizam. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E é uma lei da figuração ficcional — lei que em primeiro momento parece paradoxal, mas depois se mostra bastante óbvia —, que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial (LUKÁCS, 2011, p. 60).

Logo, cumpre refletir sobre o fracasso do romance histórico de João Valério. Ele se dá porque as técnicas utilizadas pelo escritor, como já foi afirmado, além de se assemelharem ao naturalismo, em sua tentativa de descartar a história e tentar focar na contemporaneidade, tentam *beber*, ainda que de forma precária, nos romances românticos, que, como fora explanado acima, apresentam diversos problemas de representação da história brasileira. Valério quer escrever seu romance histórico retirando da história o fato acabado, estagnado, sem conectá-lo ao presente. Ele não consegue chegar à concepção marxista da história, já apresentada, vista como um processo. Por isso, não avança.

No entanto, é preciso chamar atenção para o fato de que o fracasso do microrromance é o triunfo do romance histórico escrito por Graciliano em primeiro plano, aquele que enforma o romance menor, pois está posto na narrativa como um recurso técnico do escritor para ser o revés do macrorromance em uma dialética de aproximações e divergências. Com João Valério, Graciliano guarda algumas semelhanças e muitos distanciamentos. São dois escritores brasileiros, nordestinos, diante do dilema do que é representar o país de forma estética. Todavia, é preciso reconhecer que cada artista, o ficcional e o real, segue um caminho diferente, nessa busca pela construção de um romance histórico.

Contrariando João Valério, Graciliano opta por questionar o projeto de figuração do índio e da história brasileira feito no Romantismo. Aproxima-se de Alencar e de Gonçalves Dias, não para reiterá-los, mas para desenvolver seus projetos de figuração do país em um contexto histórico que propicia uma superação. Em *Caetés*, o personagem principal é um homem branco que vive na cidade. Alguém que ainda não conseguiu se posicionar socialmente em uma região brasileira esquecida pelo progresso aclamado pelos modernistas do Sul do país. Graciliano opta por trabalhar essa temática sem recorrer à cor local, à floresta, às tabas, enduapes ou canitás.

Na busca por essa condição social almejada, o personagem tem em seu horizonte dois planos: ascender socialmente por meio do casamento com uma mulher abastada, que pode ser tanto Luísa, como a filha de Vitorino, e escrever um romance histórico, o que lhe garantiria prestígio, caso a ascensão por meio do casamento não viesse. Valério consegue causar o suicídio de Adrião, seu outro de classe, o que lhe proporciona um nebuloso e incerto passo em direção à escalada social ao se tornar sócio da firma. Tal fato metaforiza tanto o ritual de antropofagia descrito pelo fato

histórico real, apresentado acima pelas concepções de Ernande Bezerra e Aurélio Buarque de Holanda, quanto os apresentados pelos escritores românticos e por Mário de Andrade, em *Macunaíma*:

E esperei confirmação, porque achava extraordinário que Adrião tivesse realmente morrido naquele dia. Havia me habituado a julgá-lo morto desde a semana anterior, com vezes tinha visto mentalmente o rosário de cenas fúnebres: a família em pranto, roupas de luto, padre Atanásio embrulhando consolações, a vela benta de d. Engrácia (EC, p. 192).

É importante perceber como o questionamento da representação do índio romântico e modernista se dá nesse sentido. No primeiro caso, vê-se que, diferentemente de Alencar, o escritor alagoano não permite que o caeté estabeleça uma conciliação por meio do amor, como fizeram Peri e Iracema. Ao contrário, o personagem, ao conseguir chegar perto da ascensão social, dispensa o objeto amoroso. O índio metafórico de Graciliano, como já posto no capítulo anterior, não é representado como herói forte e invencível. Ao contrário, é visto como fraco, desvalido, massacrado pelo processo econômico que o exclui. Outro fator que diferencia o índio João Valério daquele dos romances românticos é a não adesão do personagem ao catolicismo.

Como já foi abordado, a questão religiosa, nesse romance de Graciliano, aparece sempre num contexto crítico, atrelada ao interesse do capital, seja na figura de padre Atanásio, que vende casamentos entre parentes, seja na figura de Valério, que guarda seus recursos financeiros na bíblia. No último parágrafo do romance, depois de relativizar sua condição de caeté descrente, João Valério o faz também com a possibilidade de ser cético:

Descrente? Engano. Não há ninguém mais crédulo que eu. E esta exaltação, quase veneração, com que ouço falar em artistas que não conheço, filósofos que não sei se existiram.  
Ateu! Não é verdade. Tenho passado a vida a criar deuses que morrem logo, ídolos que depois derrubo — uma estrela no céu. Algumas mulheres na terra... (EC, p. 203).

Sua crença se dá, como mostra essa passagem, em mulheres, que morrem logo, como aconteceu com sua história de amor com Luísa, e que representam a

mercadoria, o passaporte para uma mudança de classe social. Nesse sentido, o deus adorado pelo narrador é o deus do capital, pois é isso que representam as possíveis relações amorosas do protagonista com as três mulheres que habitam seu desejo. Assim, Graciliano constrói seu protagonista integrando amor, crença e dinheiro em direção aos interesses burgueses do capital. Nesse sentido, de forma profunda, o autor problematiza a luta de classes tão ovacionada pela ideologia de 30. O que dá a Valério condição de caeté é o fato de ele não conseguir se inserir verdadeiramente nesse contexto burguês de benesses. Essa constatação liga o romance àquilo que move o momento literário no qual está inserido, pois o romance de 30 caracteriza-se pela capacidade estética de esclarecer os descaminhos da realidade, da sociedade, da história do país, como nação colonial. Por isso, o protagonista fracassa. No romance, segundo Torralbo Gimenez, faz-se necessário entender:

Quais são os desejos que, na travessia do protagonista, se atiram para logo despencar? Três saltos, três quedas: narrar o heroísmo dos índios caetés, amar uma mulher enlevadamente e subir na carreira dos negócios. Se é verdade que tais fantasias brotam de um ânimo insatisfeito e se alimentam de certas falácias do imaginário brasileiro, então esfiapá-las uma a uma significa pesquisar seriamente a nossa realidade. Os delírios do guarda-livros são investidas contra a obscuridade e a monotonia, projeto de evadir-se além do perímetro que tanto lhe resulta mofino. Contudo, as ilusões se fincam nos referentes do próprio contexto, pois o cegam e extraviam os reflexos fabulados pela ideologia. Eis a ironia do romance: apontar a medula enganosa desse mundo a partir da trajetória de um jovem que pensa ter vez de vencer aquilo que o tem vencido (GIMENEZ, 2013, p. 247).

É exatamente quando contraria João Valério e sua produção, que quer lançar mão tanto da técnica naturalista, contrária à história, quanto do ultrapassado enredo romântico, que o romance de primeiro plano permite que o realismo triunfe em sua forma e em seu conteúdo históricos. Ao contrário do escritor que fracassa, Graciliano demonstra, em sua composição artística, uma concepção de história que se caracteriza como um processo contínuo, vivo, aberto e envolto em contradições. Com a figuração do índio que se pretende burguês, sem atingir seu intento como um todo, o escritor consegue figurar a história brasileira de 30, que, munida de uma profunda consciência ideológica acerca do subdesenvolvimento do país, duvida das promessas da revolução, reitera o passado da colonização, que guarda em sua verdade histórica profundas marcas de violência, fracassos e exclusão da população indígena no

projeto que a burguesia fizera para o Brasil do passado colonial e do presente, contemporâneo do autor. Afinal, Valério reconhece-se como caeté por estar interligado à trágica história desses indígenas, o que impulsiona a tese do realismo histórico. Nesse sentido, é importante ressaltar que essa ligação se dá, sobretudo, pelo plano econômico.

Graciliano publica seu romance às portas de uma revolução que, apesar de ter conquistado alguns ganhos, não resolveu os grandes problemas de classe no país. O que se tinha naquele momento era um projeto de modernização conservadora, segregado, que reconfigurava, de certa forma, o projeto da colonização. Ao ter essa consciência, o autor não optou por esconder tal problemática, como fizeram os românticos e os modernistas, mas quis desnudá-las. Poderia ter construído um João Valério ascendendo, enfrentando e vencendo as lutas impostas pela engrenagem histórica brasileira. Poderia ter dado ao personagem caráter de herói positivo, como aqueles que estrelam os romances do realismo socialista, tão elogiados pelo partido comunista brasileiro, do qual Graciliano já fez parte, sendo cobrado por ele a se posicionar literariamente com um trabalho artístico pedagógico. Porém, o que se sabe é que Graciliano nunca se rendeu. Ele sempre fez exatamente o que sabia fazer: figurar o país sob a condição artística da verossimilhança.

Na busca da representação da nação, Graciliano também se posiciona como um escritor avesso ao projeto modernista heroico de representação do índio pelo viés positivo da antropofagia. Para questioná-lo, em *Caetés*, o autor trabalha essa antropofagia em dois planos: no plano romântico, que não atinge eficácia estética na representação que João Valério tenta fazer do Brasil, e no plano narrativo da macronarrativa, que dá à temática um viés social, mais coerente com a realidade objetiva. Valério não é um índio que se concilia com seu outro de classe, como fizeram Peri, Iracema e Poti. Ele come-o, elimina-o, para acessar suas mercadorias. Trata-se de um caeté, no sentido figurado, do nosso tempo, carregado de canibalismo social e provincianismo subdesenvolvido. Mais do que um índio, aos moldes de 1500, o protagonista figura-se como um provinciano arrivista — guarda-livros ambicioso, negociante oportunista, escritor/intelectual astuto e ignorante, um caeté da contemporaneidade.

Nesse sentido, *Caetés* não permite que o protagonista triunfe, pois, na realidade, o índio real nunca triunfou, mas, ao mesmo tempo, não paralisa seu

fracasso, como faria uma obra naturalista alimentada pelo determinismo: ele termina como sócio trabalhador, explorado, mas quer repetir com a filha de Vitorino a mesma fórmula de conquista usada com Luísa em busca de sua tão almejada escalada social. Com isso, o leitor atento há de se perguntar se João Valério, em busca de seu intento, não comerá, também, o novo patrão, que está travestido de sócio. Pode questionar ainda se essa antropofagia metaforizada, ao comer o outro de classe, não tem sentido de luta contra a exclusão da sociedade brasileira que acessa as benesses do capital, como fora com os caetés reais.

No romance histórico fracassado de João Valério, os índios são descritos. Não há vida naqueles personagens. Eles não têm espírito, não pensam, não têm relações sociais. Em contrapartida, o caeté de Graciliano Ramos, morador de Palmeira dos Índios, apesar de ser um assalariado, que se torna sócio trabalhador, branco, tem aprofundamento psicológico, reflete sobre sua condição em relação ao meio em que vive, sente-se desprestigiado e atinge tipicidade, quando é atravessado pela história brasileira, em suas principais contradições, da época da colonização ao século XX.

As dificuldades enfrentadas por João Valério, no que se refere ao ato de representar, são superadas por Graciliano Ramos. O segundo demonstra conhecimento histórico e questiona a tradição literária nacional que o antecede ao figurar o índio. Curioso é perceber que João Valério se diz um verdadeiro desconhecedor de história. Por isso, não consegue escrever seu romance. No entanto, no plano narrativo do macrorromance, ele é um personagem que vive a história, porque é atravessado por ela quando se torna típico, como ressaltado. A história de João Valério é a história do Brasil: colonização violenta, tentativa de escalar o sistema social burguês, pequenos progressos que não conseguem se destacar em meio a um *mar* de fracassos.

O protagonista escritor justifica sua derrota em representar o país, na micronarrativa, por não saber o que se passa na alma de um caeté, como exposto acima. Entretanto, na macronarrativa, descobre-se um. O escritor fajuto não conseguiu figurar um caeté, mas Graciliano, por meio do próprio João Valério, conseguiu, pois ele, escritor realista que é, sabe o que se passa na alma de um: exclusão e mazelas sociais em busca de dignidade humana, luta. Assim, o personagem é trabalhado por Graciliano por meio de um viés duplo, no que se refere à conexão que a literatura tem com a história em um romance histórico. O personagem

desconhece a história, por isso está incapacitado de produzir sua narrativa. Porém, é agente dela, vive a história e adquire consciência desta no final da narrativa de Graciliano Ramos, quando opta por continuar tentando escalar o sistema burguês em detrimento da literatura, que desfetichizaria esse mesmo sistema. Nesse sentido, o protagonista do romance é muito bem construído, em suas contradições, muito bem arquitetadas, apesar de não optar pela ascensão em vias humanistas. Talvez, essa seja uma condição que lhe atribua forte verossimilhança dentro do mundo do capital. É possível se deparar com Joões Valérios na realidade. Ele é atual.

O tempo da narrativa, portanto, é essencialmente histórico, vivo e faz com que o leitor atento se posicione nessa mesma história, ao captar a mensagem de Graciliano ao construir seu protagonista: o passado não passou. Ele é a pré-história do presente, vive neste e ainda precisa ser superado. O tempo passou, mas João Valério continua, como ele mesmo diz, com uma “admiração exagerada às coisas brilhantes, ao período sonoro, às miçangas literárias, o que me induz a pendurar no que escrevo adjetivos de enfeites, que depois risco...” (EC, p. 202).

Revela-se, assim, de pelo menos duas formas que parecem ser muito relevantes para esta discussão: como homem, preso ao que encantou os índios ao se depararem, no início da colonização, com as mercadorias portuguesas; como escritor, tentando delimitar a arte literária ao *status* de mercadoria, que lhe garantiria posicionamento social. O que Valério não sabia, *a priori*, é que a arte é essencialmente hostil à coisificação humana. Por isso, ela não se rende à sua escrita. No processo, ele percebe isso quando admite que um negociante não deve se meter em coisa de arte, como já foi colocado no capítulo anterior. Assim, se, por um lado, a vida do protagonista parece medíocre, por outro, diz muito ao leitor de Graciliano quando esse mesmo leitor percebe nas poucas ações do protagonista, guiadas por pensamentos altamente reflexivos sobre a realidade histórica brasileira, o movimento entre o passado e o presente, seguidas de sua conclusão sobre a arte ao fracassar em seu projeto literário, que funciona na obra como o revés da macronarrativa.

Assim, diante da sistematização que Antonio Candido fez da obra de Graciliano, como um todo, por meio da dialética que perpassa a ficção e a confissão, é importante refletir sobre qual é o papel de cada uma dessas questões na obra de estreia do escritor. Talvez a chave de interpretação mais plausível esteja na fórmula do romance histórico: aquela que une ficção e verdade. A primeira se desenha quando

se percebe o projeto do romance dentro do romance. Uma micronarrativa se aproximando e se distanciando de sua fôrma, por tudo o que já foi exposto até aqui. Nesse sentido, nota-se que os elementos históricos se encontram dispostos na superfície de leitura do texto tanto em um nível da narrativa quanto no outro: a referência aos caetés e ao naufrágio que envolveu o Bispo Sardinha, a guerra do Paraguai, a revolta do forte. A segunda se dá tanto pelo viés histórico que envolve a realidade brasileira, quanto pela historiografia literária com seus problemas no que toca a representação do país nas páginas literárias. O que Graciliano talvez esteja confessando é que a história viva, a realidade objetiva, não pode ser desconsiderada no ato de representação literária, como em muitos momentos quiseram os românticos e os modernistas. Não pode ser falseada, sofrer eufemismos ou piada. O empenho deve permanecer, pois é ele que funda a literatura nacional, mas deve trazer consigo a poesia íntima da vida: o movimento da história, que só pode ser alcançado pela verossimilhança — mimesis.

O romance histórico tenta reconciliar o homem com o seu passado e com o próprio tempo, tornando-se uma ameaça à reificação. Não é isso que *Caetés* apresenta ao leitor, quando propõe que somos todos caetés? Todos, independentemente de cor, classe ou credo, somos o resultado de um processo violento chamado colonização, na luta por um lugar dentro do sistema social que tenta nos marginalizar. É um romance, portanto, que possibilita consciência histórica e, por que não dizer, consciência humana. Desfetichiza a realidade dos séculos porvindouros, tornando presente, independentemente do tempo da leitura, a história da colonização brasileira. Graciliano fecha o seu romance sem dar ao seu caeté um destino certo tanto no que se refere ao fracasso, quanto no que se refere ao triunfo social. Pela negociação, João Valério torna-se sócio trabalhador, mas sua vida prática não sofre mudanças, continua com seu objetivo de se casar bem. Seria essa, também, a história do Brasil na Revolução de 30? No contexto da modernização conservadora, avança alguns passos em direção ao progresso, para ainda permanecer a quilômetros de distância dele: um caeté.

Na intersecção entre micro e macronarrativa, percebe-se que João Valério fala sobre a colonização, Graciliano fala da nação, conectada à história colonial, em sua falta de rumo. O escritor fajuto olha para trás, enxerga, de forma estática, o passado com muita dificuldade e tenta representá-lo sem conhecê-lo na essência, sem

conectá-lo ao presente. Graciliano reconhece o passado nesse presente, entre avanços e retrocessos, e olha para o futuro, diante dos limites das promessas revolucionárias, de uma revolução que muito prometeu e pouco cumpriu. Tais constatações levam esta proposição crítica a enxergar que a tônica do romance é o realismo histórico, que aclimatou a fórmula do romance histórico no Brasil pela figuração da história como revés: não como etapas completadas. De fato, no plano da realidade, a nação é caracterizada, ainda, pela incompletude, pela imobilidade de uma movimentação histórica truncada, pendente: as promessas revolucionárias, em muitos momentos, foram mutiladas, configurando os avanços e as ambiguidades de 30.

Todo o exposto não exclui a possibilidade da existência de quaisquer traços naturalistas que possam orbitar o romance — como a presença, talvez excessiva, de diálogos e de personagens planas, com a possível influência de Eça de Queirós ou de Aluísio de Azevedo —, mas eles não são dominantes. Há poesia cuidadosamente construída de história revelando ao leitor a alma da nação brasileira. Há atualidade. Há o triunfo do realismo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O externo (o mundo social) se internaliza nas obras ao mesmo tempo em que o interno age sobre o mundo social. A obra literária traz inscrita nela a história. Sendo intrinsecamente histórica, a obra pode ter um papel ativo, pode ter uma eficácia (Wirksamkeit) no processo histórico social.*

Hermenegildo Bastos

Esta leitura crítica não poderia ser concluída sem priorizar a certeza de que *Caetés* precisa ser mais lido e mais estudado. Urge que o romance saia das *sombras* das demais produções do autor, para ser visto como uma obra fundamental para se pensar o fazer literário e a nação, por meio da dialética frutífera que une literatura e sociedade. Trata-se de um livro que dificilmente se desvela na primeira leitura. Essa foi a sensação causada no crítico Valdemar Cavalcanti, no *calor da hora da publicação*, em Antonio Candido, ao se pronunciar acerca da obra, já no século XXI, no Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos do livro *Angústia*<sup>42</sup>, e nesta proposição, que descobriu uma imensidão de possibilidades crítico-estéticas a cada leitura.

Em 2011, na ocasião citada, Antonio Candido fez declarações importantes sobre o autor, momento em que refletiu acerca de sua obra sob duas óticas. Posicionou-se como leitor e como crítico. Em seu discurso, falou com muita propriedade sobre o escritor, sobre seu conjunto de obras e sobre o Brasil, pois viveu a época e discursou sob o ponto de vista de alguém que teve o distanciamento histórico suficiente para compreender, de forma madura, o que os anos 30 representaram para a literatura e para o país. Nesse sentido, afirmou que Graciliano viveu o momento mais rico da literatura brasileira, aquele que se deu entre 1920 e 1960.

Fica claro que Graciliano, bem como sua obra só foram possíveis dado o momento histórico pelo qual o Brasil passava. Ele leu seus antecessores e teve um olhar muito agudo e assertivo acerca do presente que o envolvia, como homem que conseguiu unir seu apreço pela língua portuguesa, em seus aspectos linguísticos e em suas possibilidades poéticas, a uma visão humanista da vida. Apesar de não demonstrar grande empolgação com as mudanças propiciadas pela Revolução de 30,

---

<sup>42</sup> A gravação da participação de Antonio Candido no simpósio pode ser acessada no seguinte *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Acesso em: 8 jul. 2021.

é inegável que publicou sua obra em um contexto histórico propício às questões ideológicas e à disseminação do livro e da literatura no Brasil.

Quando Graciliano Ramos começou a publicar, o país estava passando por significativas mudanças. A literatura difundiu-se em surtos editoriais, fazendo com que as obras se tornassem mais acessíveis ao leitor. Ele estreia e logo se torna conhecido, como produtor de uma arte empenhada em descobrir o Brasil por meio da ficção, aproximando-se e afastando-se dos ícones que o antecederam com o mesmo objetivo. Seu contexto de produção deu ao leitor brasileiro, junto com Jorge Amado, Rachel de Queiroz, entre outros, o conhecimento do país, por meio do pobre, do fracassado, do espoliado. É um momento em que o Nordeste e o país real se impõem à literatura com grande força.

Absolutamente ajustado a esse momento da história e da literatura nacionais, Graciliano surge com a escrita de seu primeiro romance. A história que envolve sua publicação não é absolutamente favorável. Saiu alguns anos após ter sido finalizado e com um distanciamento mínimo de *São Bernardo*, obra absolutamente aclamada pela crítica. Nesse sentido, Candido afirma que, no primeiro contato que teve com *Caetés*, em uma livraria de Minas Gerais, acabou não comprando para ler. Seu contato com a obra do escritor foi respectivamente pela leitura de *São Bernardo*, *Vidas Secas*, *Angústia* e, por último, *Caetés*. Normalmente, esse é o *caminho* feito pela maioria dos leitores de Graciliano até a atualidade. Deixam a leitura da estreia por último, quando a leem, o que pode fazer com que se perca de vista o *espírito de jornada* presente no conjunto de obras do escritor. Em toda a sua fase ficcional, composta pelos livros citados acima, observa-se a matéria literária que estrutura *Caetés*. Tal matéria se constitui tanto do empenho em figurar o Brasil, de forma realista, quanto da preocupação explícita de como fazê-lo. Graciliano sempre foi um escritor muito exigente. É o que ressalta Torralbo Gimenez em seu texto “*Caetés: nossa gente é sem herói*”, ao se referir ao romance:

A técnica pessoal em arte, quando se lida com um criador capaz de engendr-la, costuma mostrar-se, em seus traços, não de todos consumados, já nas primeiras obras. É nos retratos iniciais de sua produção, talvez, e menos nos títulos bem-acabados, que devemos começar a investigar a ideia e a expressão particulares, o sentimento e a perspectiva, o estilo, enfim, responsáveis pela arquitetura própria de um escritor, no caso das letras, a grafar sua verdade.

[...]

Quem se propõe a conhecer o engenho de Graciliano Ramos, portanto, precisa estimar atento o seu livro de estreia: *Caetés* (GIMENEZ, 2013, p. 238).

O romance pareceu bom a Antonio Candido, mas inferior aos outros. O crítico afirma que foi na releitura e na orientação de uma tese de doutorado sobre Graciliano que reconheceu o valor da obra, a ponto de elevá-la ao mesmo patamar das outras, quando reconheceu que finalmente aprendeu a ler o romance. Uma de suas principais falas ao se referir ao escritor alagoano se desenha quando admite que a grandeza dele está na possibilidade de se tornar cada vez maior, mais atual. O autor de *Caetés* produziu sua literatura em um tempo em que muitos outros escritores despontaram, mas, para o crítico, ele se destaca como o principal escritor do romance de 30 porque, à medida que o tempo vai passando, muitos vão desaparecendo; Graciliano entra, cada vez mais, em evidência.

A disposição em aprofundar os estudos acerca desse romance surgiu no momento em que percebemos um desalinho no corpo crítico que se dedicou à análise da narrativa. De um lado, críticos se posicionavam pelo rótulo naturalista, rebaixando a obra dentro do quadro ficcional do escritor. De outro, havia o discurso que se amparava no reconhecimento de que o livro se tratava de uma grande estreia. Diante de tais leituras, quase antagônicas, optamos por investigar a obra por meio do método usado por Graciliano no que se refere à figuração da vida na arte literária.

O caminho percorrido começou por uma explanação que buscou trabalhar do geral para o particular. Era preciso entender, de forma detalhada, tanto a autonomia relativa da arte, quando se constrói de leis próprias que não se desligam da vida, quanto a essência do naturalismo, para enaltecer o rótulo ou para questioná-lo. Para isso, apresentamos um primeiro capítulo que discutiu romance, realismo e naturalismo no Brasil de Graciliano Ramos, com base nas teorias desenvolvidas por György Lukács. Nessa etapa da pesquisa, percebemos que tanto o realismo quanto o naturalismo são métodos de construção literária, de caráter técnico, que se estabeleceram historicamente. O primeiro, na fase heroica da burguesia, com a era das revoluções, e o segundo, na época da sua decadência ideológica.

O primeiro considerava a consciência do movimento da história fundamental para tornar o romance vivo e atual, o que alimentava o caráter desfetichizador da obra

por meio da narração e da construção de personagem típico, que tem sua essência na dialética que o posiciona em um determinado momento, fazendo com que seja atravessado pelas grandes questões que envolvem a humanidade em um tempo histórico: trata-se de um indivíduo que carrega o coletivo. O segundo, travestido de crítica ao capitalismo, busca parar a história, em sua opção pela descrição e pela ciência. Assim, enquanto o realismo reconhece a objetividade concreta como um processo, o naturalismo coleciona dados mortos da vida cotidiana, impossibilitando o desenvolvimento de uma consciência histórica viva no leitor.

Dessa forma, um livro realista não luta contra a burguesia progressista, mas contra a burguesia decadente que deseja parar a história ou *mumificá-la*, pois esta, em seu caráter genuíno, conscientiza, revoluciona. Contrariando o naturalismo, o realismo não busca fotografar a realidade objetiva, mas se apropriar da herança viva, da história viva. Assim, após apresentar, exaustivamente, essas questões teóricas, que alimentariam os capítulos de análise, expusemos ao leitor o capítulo dois, com o objetivo de explanar as polêmicas que envolveram a recepção crítica do romance, da década em que foi publicado à atualidade.

Com a pesquisa em uma fase teoricamente madura para se posicionar acerca do problema, apresentamos o capítulo três, que posiciona *Caetés* no contexto do romance de 30 ante à tradição do romance nacional empenhado, ante àquilo que o antecedeu junto aos modernistas e ante à consciência ideológica do período, que produziu muitas obras atreladas ao realismo socialista. Ficou claro que Graciliano, ao compor sua estreia no sistema literário brasileiro, integra-se perfeitamente a esse contexto, mas não tematiza a luta de classe de forma direta e não transforma o índio, seu personagem típico, em herói positivo ou em super-herói, como no Romantismo e no Modernismo. Nesse ponto, aproxima-se do realismo, pois não busca, como faz o naturalismo, fotografar a realidade, mas se apropria da herança viva, da história viva, ao construir um protagonista mediano, comum ao romance histórico, que almeja escalar o sistema socioeconômico, mas carrega consigo os resquícios da colonização, autodeclarando-se um caeté.

Ao refletir sobre a composição do herói no romance histórico, estudado por Lukács, Valéria de Marco, na busca de diferenciá-lo do herói da epopeia, possível em um outro tempo histórico, que antecede as revoluções, pondera:

O elemento fundamental constitui a composição de um outro tipo de herói. O característico da obra de Scott seria o “herói medíocre e prosaico” que, por seu aspecto mediano, representaria amplas camadas da população. Claro que a insistência de Lukács nesse aspecto de composição se dá pelo objetivo de diferenciar, através da construção do herói, duas formas do épico — o romance e a epopeia — bem como a concepção de história que elas carregam. Na epopeia o herói expressa a comunidade por sua superioridade em relação aos demais homens; ele é porta-voz. Nessa forma épica, a história se faz e é conduzida pelos líderes mais capazes. No romance histórico, o herói representa também uma grande comunidade, não por seu caráter excepcional, mas exatamente por seu feitiço comum, igual aos demais. Não é porta-voz. Por isso ele viabiliza a percepção das forças que o movem, tanto como e da mesma forma que os demais homens de determinados grupos sociais. Lukács levanta outros elementos para caracterizar o romance histórico, como, por exemplo, a dramaticidade, o uso do diálogo, mas o ponto central de sua análise refere-se ao herói. Esse enfoque se deve ao fato de que, com esses traços de composição, o romance ganharia voo para representar a luta entre as classes (MARCO, 1985, p. 130).

Dessa forma, nota-se que a luta de classes em *Caetés* aparece entranhada na construção do personagem histórico, do herói do tempo burguês, o qual representa parte significativa do país, em seus (des)caminhos. Imputado à obra por parte da crítica, o rótulo naturalista se justificaria se o destino desse caeté tivesse sido construído pelo caráter determinista do fracasso, dando ao romance a tese que ratifica o método. No entanto, não é isso que Graciliano faz. João Valério é um *índio* aburguesado que parece ascender economicamente. Essa ascensão, como desenvolvida no capítulo três, não é confirmada nem completamente desacreditada. Tornou-se sócio trabalhador da casa comercial, mas continua com a mesma vida de sempre, o que é reiterado na obra pelo fato de a razão social da empresa não ter mudado. Contudo, ele se coloca no final como alguém que continuará pensando no casamento como *degrau* que o levará aonde quer chegar. Além de avançar em consciência acerca da história e da arte brasileiras. Essa constatação aproxima a obra do realismo, pois esse método de figuração toca a realidade quando reconhece que a profundidade de sua intuição estética, bem como o movimento da história são sempre constituídos, negando-se a aceitar qualquer resultado como *morto* e acabado, dissolvendo o mundo dos homens numa viva ação recíproca entre eles.

No capítulo quatro, com o intuito de apresentar *Caetés* como um romance histórico de 30, desenvolvemos um tópico inicial que abordou o aparecimento do gênero tanto na Europa quanto no Brasil, percebendo que seu surgimento tem raiz histórica nos dois contextos citados. A estreia de Graciliano Ramos pode ser vista

como tal, pois nasceu no sistema literário brasileiro num momento axial: na época da Revolução de 30, sustentando-se em dois pilares. O primeiro caracteriza-se por problematizar a história brasileira, que caminhou de um processo excludente, violento e desumano, a colonização, a um século que se desenvolveu entre a modernidade conservadora e aquilo que há de mais arcaico socialmente: as desigualdades reconhecidas por uma consciência catastrófica acerca do Brasil. Por consequência, o segundo se constituiu da problematização da história brasileira na literatura do país, passando pelo nascimento do romance, com o Romantismo, encontrando-se com o Modernismo, na produção *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e chegando a 30, com *Caetés*, que apreende o movimento da história brasileira e dialoga com toda essa tradição ao construir um personagem típico que tenta escrever um romance, de certa forma, reverso àquele que o abriga.

Nessa formulação técnica, Graciliano, por meio da ficção e de uma técnica análoga ao *mise en abyme*, objetiva, de forma profunda, as contradições que envolvem a sociedade brasileira e a tentativa artística de figurá-las na literatura. Assim, apresenta um romance histórico realizado que contém um romance histórico fracassado. O primeiro é geneticamente histórico, pois, além de ter surgido no momento axial citado, tem a história brasileira entranhada em sua construção desde a capa. É um romance sobre personagens históricas. Nele, o fato histórico apresenta-se em movimento, como ação humana. Já o romance histórico do escritor fajuto, que não vinga, tenta trabalhar a história, no texto literário, como antiquário, entulho, bricabraque — um armazém de inutilidades que nada diz sobre o presente, assemelhando-se a muitos romances históricos *best sellers* e a muitas séries e telenovelas contemporâneas, que se constituem dessa mesma técnica.

*Caetés*, construído sob a tradição do romance histórico brasileiro, desnuda a ideologia burguesa, em vez de ratificá-la. Não se fixa em momentos superficiais da realidade, trabalha com o tempo histórico em movimento, por meio do realismo. Seu protagonista, atrelado a uma trama individual, eleva-se a típico, quando incorpora situação humanas, típicas. Guarda em si o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o tempo universal.

Logo, uma vez que capta a história em movimento, como comprovado, não pode ser essencialmente naturalista, pois o naturalismo é avesso à representação focada no movimento histórico, pois não questiona a ideologia burguesa, mas a

reafirma. Uma leitura que enquadra a obra no contexto naturalista, sem problematizá-la, é amputada das imensas possibilidades que ela traz ao leitor atento, pois foca na superficialidade, na aparência do texto, sem se aprofundar em sua essência. Tal afirmativa não pode negar traços naturalistas, como os citados na finalização do capítulo quatro, pois não existem textos puros. Afinal, Graciliano foi leitor de autores naturalistas estrangeiros e brasileiros. No entanto, esta leitura optou por se abrigar em uma concepção que liga *Caetés* às outras obras do escritor, sem marginalizá-la.

*Caetés* não só problematiza a herança colonial e romântica quanto à representação do indígena brasileiro, mas questiona, interroga e até polemiza o indianismo revisitado pelo Modernismo paulista (vanguarda e primitivismo na nossa modernidade periférica). Nisso, demonstra que esse primitivismo, que se figura no idealismo da selva, unido ao atraso da vida rural e urbana, é parte constitutiva do nosso cotidiano subdesenvolvido. É o que exprime a nação.

Apoiando-se na teoria desenvolvida por Lukács, Valéria de Marco afirma, no estudo já citado nesta ocasião, que o romance histórico é caracterizado, principalmente, por reavivar o passado, transformando-o em pré-história do presente, na estetização das forças históricas sociais e humanas que em uma longa época de desenvolvimento configuraram a vida dos homens. *Caetés*, em seu conteúdo e em sua forma demonstra essa máxima. Em sua construção, Graciliano Ramos tinha como um dos seus principais objetivos provocar o seu leitor acerca do passado do Brasil, trazendo esse tempo, assimilado ao movimento histórico de 30, na vida e na arte.

Para o escritor, ao produzir seu romance de estreia, esse passado não deveria ser esquecido, mas incorporado, de alguma forma, à percepção e compreensão do presente, que é sempre atualizado a cada leitura, independentemente de seu tempo. Por isso, ele constrói João Valério como um índio caeté metafórico, um trabalhador entre fracassos e devaneios burgueses. Quando o leitor reconhece tal personagem como um caeté, é imediatamente transportado para os tempos da colonização, sendo capaz de interligá-lo à *modernidade*. Com isso, o interlocutor de Graciliano Ramos, caso percorra essa linha de leitura, conecta-se, por meio de uma experiência estética, a uma consciência histórica nacional, que não deixa de ser, também, universal. A leitura desse romance leva o leitor a outros tempos e lugares, sem permitir que ele saia totalmente do Brasil do século XX ou das eras seguintes.

Dessa forma, esse é um romance que desempenha uma função específica no todo da obra do escritor alagoano, o que vai reaparecer, de alguma maneira, em todo o seu projeto ficcional: escrever, por meio da ficção, a história do Brasil em seus significativos desdobramentos, iluminado pela consciência ideológica de 30. Afinal, que caminhos percorreu o genuíno Brasil desde a invasão europeia? Aonde conseguiu chegar em tempos de revolução? Fracassou? Venceu? Continua a lutar? Com que armas? João Valério parece ser a metaforização de todas essas perguntas suscitadas pela obra.

Logo, o que fazemos ao concluir esta tese é reafirmar aquilo que o poema apresentado como epígrafe destas páginas críticas, escrito por Murilo Mendes, cristaliza ao referir-se a Graciliano Ramos: “Seu passo trágico escreve a épica real do BR”. O passo é trágico, mas a caminhada só pode ser determinada pelo movimento da história, que é construída pelos homens, como determinou Marx em sua concepção histórica. Uma leitura crítica do romance, nesse sentido, pode apontar, em alguma medida, caminhos para o desenrolar da história? Lukács diria que sim, quando reconheceu que uma obra esteticamente eficaz pode evocar no receptor a sua condição humana.

## REFERÊNCIAS

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

ANDRADE, Mário, de. Elegia de Abril. *In: Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978. p. 185-195. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4261730/mod\\_resource/content/1/M%C3%A1rio%20de%20Andrade%20-%20A%20elegia%20de%20abril.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4261730/mod_resource/content/1/M%C3%A1rio%20de%20Andrade%20-%20A%20elegia%20de%20abril.pdf). Acesso em: 26 jan. 2020, às 14:25.

ARQUIVO IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF 002.

ARQUIVO IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF 003.

ARQUIVO IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF 004.

ARQUIVO IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF 005.

ARQUIVO IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF 006.

ARQUIVO IEB – USP, Fundo Graciliano Ramos, código de referência: GR-RF-036.

BASTOS, Hermenegildo. Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfetichização. *In: HERRAMIENTA – Revista de debate e crítica marxista*. [S. l.]. Disponível em: <<https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=2237>>. Acesso em: 10 jul. 2016, às 15:00.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do Cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

BASTOS, Hermenegildo. Formação e representação. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, Brasília, ano XV, n. 21, p. 91-112, 2006.

BASTOS, Hermenegildo; BRUNACCI, Maria Izabel; ALMEIDA FILHO, Leonardo. *Catálogo de Benefícios: o significado de uma homenagem – Homenagem a Graciliano Ramos*. Brasília: Hinterlândia, 2010.

BATISTA, Tatiana. A carnavalização em Macunaíma: um olhar bakhtiniano. *Palimpsesto – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 95-112, 2005. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35559>. Acesso em: 8 jun. 2021, às 18:23.

BEZERRA, Ernande. Os índios Caetés – primeiros habitantes de São Miguel dos Campos. *In: PORTAL dos escritores*. [Alagoas], 20 jul. 2011. Disponível em: <https://www.portalescritores.com.br/texto/2540>. Acesso em: 30 jun. 2021, às 15:38.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. *In*: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Cap. 6, p. 176-193. Disponível em:

<https://literaturaufalarapiraca.files.wordpress.com/2018/03/alfredo-bosi-um-mito-sacrificial-o-indianismo-de-alencar.pdf>. Acesso em: 22 maio 2021, às 08:29.

BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; FACIOLI, Valentim (org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

BRAYNER, Sonia (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Coleção Fortuna Crítica).

BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BUENO, Luís. Uma grande estreia. *In*: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006a. p. 253-267.

BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Campinas: Unicamp, 2006b.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A Carta*. Belém: Universidade da Amazônia, [1500]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2021, às 10:11.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *In*: CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000. p. 140-162.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006a.

CANDIDO, Antonio. *A formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 10. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006b.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* *Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80. (Coleção debates; 1/dirigida por J Guinsburg).

CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. *In*: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Estudo de literatura e história. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010a. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. *In*: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Estudo de literatura e história. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010b. p. 13-50.

CARA, Salete de Almeida. Atualidade do realismo histórico. *In*: LEITE, Ana Mafalda; BERGAMO, Edvaldo A.; CANEDO, Rogério (org.). *A permanência do romance histórico: literatura, cultura e sociedade*. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 117-124.

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

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. *In*: BASTOS, Hermenegildo; BRUNACCI, Maria Izabel; ALMEIDA FILHO, Leonardo. *Catálogo de Benefícios: o significado de uma homenagem – Homenagem a Graciliano Ramos*. Brasília: Hinterlândia, 2010. p. 57-75.

CARVALHO, Fernando. A presença indígena na ficção brasileira. *Itinerários – Revista de literatura*, Araraquara, n. 11, p. 49-53, 1997. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2609>. Acesso em: 15 maio 2021, às 19:00.

COTRIM, Ana. *Literatura e realismo em György Lukács: os efeitos da sua inflexão marxista em suas ideias estéticas*. Porto Alegre: Zouk, 2016.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. *In*: COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 139-190.

CRUZ, Edinília Nascimento. Narrativas mise en abyme: a estrutura em abismo de “Corpo de baile”. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos*. Rio de Janeiro: UERJ, 2017. p. 5100-5107. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522245230.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522245230.pdf). Acesso em: 20 jun. 2020, às 14:29.

DEPOIMENTO de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos do livro “Angústia”. [S. l.], [2012]. 1 vídeo (37 min 20 seg). Publicado pelo canal TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Acesso em: 8 jul. 2021.

FARIA, Octavio de. Excesso de norte. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 10, p. 263-264, jul. 1935.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. 2. ed., reimpr. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

FRANCHETTI, Paulo. Naturalismo no Brasil. *In*: FRANCHETTI, Paulo. *Blog Paulo Franchetti*. [S. l.], 6 jun. 2013. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/x5n0xcn>. Acesso em: 30 set. 2020, às 21:50.

GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim (org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. Nossa gente é sem herói. *In*: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Edição comemorativa – 80 anos. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 237-261.

GRIECO, Agripino. Graciliano Ramos – Caetés. *In*: BRAYNER, Sonia (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Coleção Fortuna Crítica, v. 2).

LAFETÁ, Luiz João. Estética e Ideologia: o Modernismo em 30. *In*: PRADO, Antonio Arnoni (org.). *A Dimensão da Noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 55-71.

LARA, Ricardo. Notas lukacsianas sobre a decadência ideológica da burguesia. *Revista Katálysis*, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 91-100, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rk/v16n1/v16n1a10.pdf>. Acesso em: 1º mar. 2020.

LEITE, Ana Mafalda; BERGAMO, Edvaldo A.; CANEDO, Rogério (org.). Romance histórico: notícia de um atlas literário incompleto. *In*: LEITE, Ana Mafalda; BERGAMO, Edvaldo A.; CANEDO, Rogério (org.). *A permanência do romance histórico: literatura, cultura e sociedade*. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 10.

LUKÁCS, György. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. *In*: LUKÁCS, György. *Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Organização, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009a, p. 87-119.

LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. *In*: LUKÁCS, György. *Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Organização, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009b, p. 193-243.

LUKÁCS, György. Narrar ou Descrever. *In*: LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da Literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p.149-185.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*; tradução Rubens Enderle; (apresentação Arlenice Almeida da Silva). – São Paulo: Boitempo, 2011.

MARCO, Valéria de. As minas de prata: o rosto brasileiro. *Língua e Literatura (USP)*, São Paulo, v. 14, p. 125-142, 1985. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/113967> . Acesso em: 1º ago. 2021, às 22:00.

MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Unicamp, 1993.

MARQUES, Ivan. *Para amar Graciliano Ramos: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra*. Barueri: Faro editorial, 2017.

METANARRATIVA. *In*: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. [S. l.]. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metanarrativa/>. Acesso em: 20 jun. 2021, às 12:54.

MORAES, Dênis. *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. [1.ed., rev. e ampl.]. São Paulo: Boitempo, 2012.

ONTOLOGIA. In: GREGÓRIO, Sérgio Biagi (org.). *Dicionário de Filosofia*. [S. l.]. Disponível em: <https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/ontologia>. Acesso em: 3 jul. 2020, às 20:25.

PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 20, p. 38-53, mar. 1988.

PAOLINELLI, Luísa Marinho Antunes. *O romance histórico e José de Alencar*. Funchal: Universidade da Madeira, 2004.

PELLEGRINI, Tânia. *Realismo e realidade na Literatura: um modo de ver o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.

PESSOA, Fernando. O Fado e a Alma portuguesa. In: PESSOA, Fernando. *Sobre Portugal – Introdução ao Problema Nacional*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução organizada por Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979. 1ª publ. em *Notícias Ilustrado*, 2ª série, n. 44, Lisboa, 14 abr. 1929. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3345>. Acesso em: 30 fev. 2021, às 20:33

PESSOA NETO, Anselmo. *Paisagens do Neorrealismo em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira*. 1999. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

RAGO FILHO, Antonio. A crítica ao idealismo: política e ideologia. In: NETTO, José Paulo. *Curso Livre Marx e Engels: a criação destruidora*. São Paulo: Boitempo; Carta Maior, 2015, p. 45.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

RAMOS, Graciliano. Norte e Sul. In: RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. 16. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994a, p.131-132.

RAMOS, Graciliano. Uma palestra. In: RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. 16. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994b, p. 267-270.

RAMOS, Graciliano. O fator econômico do romance brasileiro. In: RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. 16. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994, p. 246-252.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 89. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 85. ed. revista. Rio de Janeiro: Record, 2007.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 62. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Edição comemorativa – 80 anos. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 9-49. (Coleção debates; 1/dirigida por J Guinsburg).

SALLA, Mio Thiago. Graciliano Ramos *versus* Octávio de Faria: o confronto entre autores sociais e intimistas nos anos mil novecentos e trinta. *Revista Opiniões*, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 17-31, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/114763>. Acesso em: 27 jan. 2020, às 14:41.

SANTOS, Pedro Brum. Literatura e intervenção: romance histórico no Brasil. *Floema*, ano VII, n. 9, p. 283-303, jan./jun. 2011.

SILVA, Flávia Lins. *Criação literária e figuração do escritor em Caetés, S. Bernardo e Angústia, de Graciliano Ramos*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SILVA, Karin Hallana S. Iracema, Macunaíma e Viva o Povo Brasileiro. *Revista Garrafa*, v. 8, n. 23, 2010. Disponível em: [http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa21/karinhallana\\_iracema.pdf](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa21/karinhallana_iracema.pdf). Acesso em: 1º jun. 2021, às 15:54.

SILVA, Tiago Marcenes Ferreira da; SIMÕES, Luciana Carvalho de Aguiar; MOTTA, Maíra Basso. Poesia, história e modernização em “Viva o povo brasileiro”, de João Ubaldo Ribeiro. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 29, n. 52, p. 192-208, maio 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/29220>. Acesso em: 6 jun. 2021.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e história no Brasil contemporâneo*. 2. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Graphia. 1999.

TERTULIAN, Nicolas. O romance histórico. In: TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento crítico*. Trad. de Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Unesp, 2008.

VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. Florianópolis: UFSC, 1989.

ZILBERMAN, Regina. Romance histórico: teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Lukács e a Literatura*. Porto Alegre: PUC/RS, 2003.