

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Hideíde Aparecida Gomes de Brito Torres

**O PLANTEL DE GRACILIANO:**  
PERSONAGENS-JORNALISTAS EM *CAETÉS*, *SÃO BERNARDO* E *ANGÚSTIA*

Juiz de Fora  
2018

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Hideíde Aparecida Gomes de Brito Torres

## O PLANTEL DE GRACILIANO:

PERSONAGENS-JORNALISTAS EM *CAETÉS*, *SÃO BERNARDO* E *ANGÚSTIA*

Tese apresentada pela doutoranda Hideíde Aparecida Gomes de Brito Torres ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, sob orientação do Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira, para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Juiz de Fora

2018

Hideíde Aparecida Gomes de Brito Torres

**O plantel de Graciliano:  
personagens-jornalistas em Caetés, São Bernardo e Angústia**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em 27/03/2018.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira (Orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dra. Ana Beatriz Gonçalves  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Anderson Soares Gomes  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Alex Sandro Martoni  
CES/JF

---

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Enfrentem apenas os autores  
capazes de lhes dar uma  
sensação de que há sempre algo  
mais por vir. (Harold Bloom,  
2013, p. 32)

*Obrigada é um dever de quem conclui uma jornada. Já que nenhuma delas, nem a jornada do herói, é feita em solitude. Gosto de pensar que todas as pessoas possuem algum toque de heroísmo. Chegar ao final de processos, por exemplo, é um desses toques. Assim sendo...*

*Agradeço ao Verbo, que primeiro nos chama à aventura inescapável da vida e suas tramas imprevisíveis;*

*Agradeço aos meus pais, primeiros mentores de qualquer herói: Jasanias e Clara.*

*Agradeço à família, aliados de primeira linha: Otávio, Amanda e Giovanna, bem como aos meus irmãos e irmã: Hidenilde, Jasanias, Héverton e Helton pelas orações de longe.*

*Agradeço aos amigos e amigas, aliados abençoados que fui encontrando no percurso da existência.*

*Na UFV, houve os que me ajudaram entre muitos cafés e conversas não apenas nas pesquisas, mas também na amizade e na coragem de enfrentar um doutorado: Laene Mucci, Henrique Mazetti e Mariana Procópio.*

*Os alunos e alunas da UFV que me aceitaram na sala de aula e nas orientações de monografia, fazendo surgir uma amizade espelhada em viagens, artigos e cafés com bate-papo.*

*O amigo Moisés Coppe e sua esposa Bete, que me acolheram desde o mestrado com comida, cama, banho e conversas boas.*

*Os professores e professoras da UFJF que me introduziram à experiência da literatura e das novas referências teóricas e formas de escrita.*

*Os colegas de sala de aula, pelas partilhas gentis e ajudas de todo jeito, inclusive nas matrículas à distância, particularmente Maiara Alvim e Miriam Santos.*

*Às funcionárias sempre atenciosas e gentis do PPG-LETRAS, pelo suporte e paciência.*

*Ao meu orientador, prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira, pelas conversas que invariavelmente resultaram em textos melhores e novas descobertas e que me dão um senso de realização ao apresentar esta tese.*

*Ao André Schirmer, pela generosidade no apoio do “Abstract”.*

*Aos integrantes da banca, por sua generosidade ao dispor de tempo e dedicação para este momento da provação máxima.*

*Agradeço também aos “inimigos” que nos fazem crescer: o tempo que não para e angustia nos prazos; a ansiedade que nos ensina humildade e as ideias que teimam em se formar, para nos ensinar a resistência e a perseverança.*

*No caminho de volta depois destes quatro anos, retorno transformada por tantas vivências enriquecedoras, que me tornaram uma acadêmica e uma pessoa melhor. Toda gratidão!*

## RESUMO

Nos anos de 1930-1945, surge um tipo de romance que irá se tornar conhecido como “romance de trinta”. Entre suas temáticas, estão o processo de migração, as novas formas de organização social, o processo de urbanização, a modificação das relações entre a antiga oligarquia rural e a sociedade, com um reposicionamento de muitos de seus representantes no funcionalismo público e nos espaços da intelectualidade brasileira. Dentre os autores desta leva, está Graciliano Ramos, cuja obra será situada entre os romances regionalistas e/ou psicológicos. Além dos romances, Graciliano Ramos possui uma vasta produção entre artigos e crônicas de jornal, uma saída econômica para os tempos difíceis em que o escritor dificilmente se manteria apenas pela venda de livros. Assim, ao se estabelecer uma relação entre jornalismo e literatura como ponto de partida para uma interpretação de seus três primeiros romances, escritos em primeira pessoa, emergem 14 personagens-jornalistas. Nossa hipótese é a de que tais personagens são a resposta literária de Graciliano Ramos às temáticas emergentes em sua prática jornalística cotidiana e que dialogam com a realidade não apenas do escritor, mas dos demais escritores-jornalistas que lhe são contemporâneos e mesmo com autores de seu passado que refletiram sobre o literato como intelectual. Assim, esta tese investigará como esses três romances (*Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*) dialogam com seus textos não-ficcionais, tendo como eixo de leitura os personagens-jornalistas, que apontam ainda para a condição socioeconômica e histórica de muitos escritores de seu tempo, inclusive ele mesmo: a aspiração por uma condição de literato, de intelectual, no contexto político dos anos de 1930-1945; o desejo por reconhecimento social, que acontece frequentemente em conflito com a necessidade pela autonomia da escrita. Tal condição está estreitamente vinculada à condição de jornalista como categoria de trabalho e como grupo/classe social.

Palavras-chave: 1. Graciliano Ramos 2. Personagem-jornalista 3. Personagem conceitual 4. Literatura 5. Jornalismo

## ABSTRACT

In the period from 1930 to 1945 a new type of writing was observed in Brazilian literature and later became known as “the novel of the 30’s” (*romance de trinta*). Its main subjects were the migration process; the new social organization strategies; the urbanization process; and the changes in the relationships between the traditional rural oligarchy and the new society, notably the fact that many representatives of such oligarchy had positioned themselves either as public servants or in positions among Brazilian intellectual groups. Graciliano Ramos is one of the authors of the so called “the novel of the 30’s” and his work is considered to be situated between the regionalist and/or psychological novels. The economic situation was such that it would be difficult for a writer to make his living only selling books. Therefore, as a means of financial subsistence, Graciliano became a prolific writer of different articles and newspaper chronicles. The present work establishes the relationship between journalism and literature as a starting point for the interpretation of Graciliano’s first three novels, written in first person, from which will then surface 14 fictional journalists. Our hypothesis is that such characters are the literary response Graciliano gives to the pressing matters in his journalistic praxis, addressing not only the reality of his own work as a writer but also that of the other writer-journalists of his time, and even writers of the past who had dedicated their work to the reflection of literature from an intellectual point of view. With this in perspective, this doctoral dissertation aims to investigate how these three novels (*Caetés, São Bernardo e Angústia*) relate to Graciliano’s nonfictional works, following the approach of the fictional journalists which in their turn point to the social economic and historical condition of many writers of his time, including himself: the aspiration for a status of literature and intellectual writers, in the political context of the period from 1930 to 1945 as well as the social recognition which frequently comes in conflict with the need of autonomy in writing. Such condition is strictly bound to the status of journalist as a established labor category and as a group/social class.

Key-words: 1. Graciliano Ramos 2. Characters-journalists 3. Conceptual Characters 4. Literature 5. Journalism

# SUMÁRIO

RESUMO .....	6
ABSTRACT .....	7
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: GRACILIANO RAMOS E OS ANOS DE 1930-1945 .....	20
<b>1.1. O conceito de visão de mundo e suas relações no contexto da pesquisa.....</b>	<b>23</b>
1.1.1. György Lukács: relação com problemas centrais da vida do povo.....	24
1.1.2. Lucien Goldmann: homologia entre a estrutura das obras literárias e estruturas mentais dos grupos sociais .....	27
1.1.3. Mikhail Bakhtin: sentido de pertença a uma história da cultura .....	30
<b>1.2. A literatura brasileira em 1930-1945: alguns aspectos contextuais .....</b>	<b>34</b>
<b>1.3. Literatura e jornalismo: interfaces e fronteiras.....</b>	<b>46</b>
1.3.1. O jornalismo na origem do romance .....	51
1.3.2. O jornalista na ordem social em 1930-1945.....	58
1.3.3. Os jornalistas como migrantes: do nordeste ao sudeste .....	64
<b>1.4. Aspirações literárias e consciência possível.....</b>	<b>74</b>
<b>1.5. O corpus da análise.....</b>	<b>79</b>
CAPÍTULO 2: JORNALISTA, LITERATO, INTELLECTUAL: O ESCRITOR E SEUS PERSONAGENS .....	81
<b>2.1. A escrita entre a representação e a tarefa .....</b>	<b>83</b>
<b>2.2. A construção dos personagens-jornalistas.....</b>	<b>92</b>
2.2.1. Personagem conceitual: referencial teórico.....	93
<b>2.3. A escrita e a subsistência .....</b>	<b>96</b>
<b>2.4. A escrita e a autonomia intelectual.....</b>	<b>102</b>
<b>2.5. A escrita como (im)possibilidade: animalização, doença e abandono .....</b>	<b>107</b>

CAPÍTULO 3: UNS TIPOS CURIOSOS .....	115
<b>3.1. Os donos da literatura .....</b>	<b>118</b>
<b>3.2. Os literatos.....</b>	<b>127</b>
<b>3.3. Os cavadores.....</b>	<b>143</b>
<b>3.4. Os militantes .....</b>	<b>147</b>
<b>3.5. Os flagelados da literatura .....</b>	<b>151</b>
CAPÍTULO 4: DOS TIPOS, UM TIPO: O ESCRITOR .....	161
<b>4.1. “Dentro de tudo o que se passa” – presenças no autor e na obra.....</b>	<b>166</b>
4.1.1. Presenças de autores anteriores: uma contribuição da fortuna crítica.....	169
4.1.2. O autor sobre si mesmo.....	172
<b>4.2. Temas em revisão: autoinfluência .....</b>	<b>173</b>
4.2.1. Livros que se recusam a ser escritos: a construção em abismo.....	173
4.2.2. Degradação e deterioração: a origem dos personagens.....	176
4.2.3. Fragmentação: o escritor vê o mundo por partes .....	178
4.2.4. Simbologia da violência: prisão .....	179
4.2.5. Selvageria e animalização .....	181
<b>4.3. O escritor enquanto personagem conceitual .....</b>	<b>183</b>
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	187
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	192
De Graciliano Ramos .....	192
Sobre Graciliano Ramos.....	192
Obras de Referência .....	193

## INTRODUÇÃO

Da formação em jornalismo ao desejo de trilhar novos rumos no Doutorado em Estudos Literários permaneceu um rastro impossível de apagar. Havia o desejo de escrever uma tese que pudesse colocar escrita jornalística e literatura em diálogo. Essa relação tem muitas possibilidades, desde as trocas simbólicas, estilísticas e temáticas até as perguntas acerca do ofício da escrita, o compromisso com a verdade narrativa, a subsistência do escritor, questões de ética, etc. O próprio jornalismo atual se sente em certa crise por conta desses temas. Será que a literatura poderia ajudar a encontrar saídas ou ser um espaço diferenciado para estabelecer essas reflexões?

O romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, foi o ponto de partida. A obra traz a dureza desse processo de buscar algo maior do que a pessoa por meio do processo de escrever. Uma vontade de ser que esbarra na limitação do ser. Intransponível. Duro e seco: uma escrita “jornalística”, sem medo da verdade – assim o descrevem os teóricos da literatura.

A partir daí, veio a possibilidade de estudar os três primeiros romances de Graciliano, escritos em primeira pessoa (*Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*), em relação aos seus textos não-literários. A acepção do não-literário é tomada em uma condição bem específica nesta tese, para descrever os textos que inicialmente não foram pensados por Graciliano com intenção literária, ou seja, as cartas, artigos e entrevistas que concedeu. De igual modo, as crônicas e artigos, uma vez que foram publicados em jornais e, portanto, tinham para ele o caráter do efêmero, tanto que esse tipo de escrita só foi reunido em livro após sua morte. Ressalte-se que os textos de *Vidas Secas* foram publicados paulatinamente em jornais, mas por subsistência, pois a clara intenção do autor era o formato do romance, como ele expressa em suas correspondências com seus tradutores.

Ao ler as cartas, as crônicas e artigos de Graciliano, a percepção sobre sua preocupação e incômodo com o ofício da escrita foi ampliada: sua má vontade com o jornalismo, seu jeito ranzinza de enxergá-lo, bem como diversas falas acerca de seus processos de escrita, em detalhes trocados com a esposa, a irmã, os tradutores. Mas veio a questão: Como um sujeito que não quer ser jornalista e não gosta de jornalismo traz tantos personagens jornalistas aos seus romances?

Iniciamos a busca pelos personagens-jornalistas e as percepções de Graciliano Ramos sobre a profissão e o ofício do literato; como este nasce e se desenvolve; sua angústia

por uma perenidade em um mundo perecível como é o da escrita jornalística, questões éticas e tudo o que fosse possível compartilhar de sua obra por esta chave de leitura.

Além da experiência pessoal de Graciliano, é notável que um número significativo de escritores reconhecidos no cânone literário brasileiro atuou, ao menos durante algum tempo, como jornalistas ou, de acordo com a terminologia mais arcaica, periodistas. Num tempo em que essa atuação ainda não era regulamentada por normativas trabalhistas ou critérios de formação acadêmica, os jornalistas já gozavam de certo prestígio social e circulavam em diversos setores da sociedade. Sua opinião sobre os mais variados assuntos poderia ter *status* de verdade. Em 1904, João do Rio investigava, de modo pioneiro, a relação entre a literatura e o jornalismo na práxis desses escritores, a partir da entrevista. Porém, um olhar para dentro da obra literária não foi ainda suficientemente explorado, sendo objeto de interesse tanto de pesquisadores da literatura quanto da comunicação.

Uma perspectiva que coloque a literatura em interface com a produção jornalística dos escritores tem, igualmente, espaço na pesquisa. No banco de teses e dissertações da Capes, havia, em 2016, quando do início da escrita desta tese, apenas seis trabalhos na área da Literatura relacionando a produção literária e não-literária de escritores que atuaram no jornalismo. Dessas, somente três abordam os personagens jornalistas (em *Eça de Queiroz*, *Érico Veríssimo* e *Ivan Ângelo*). Na contemporaneidade, esse lastro segue, com jornalistas e escritores pelo campo da literatura, da história, gerando, no âmbito da intelectualidade, diversos questionamentos sobre o status dessa produção.

Nos três romances em análise nesta tese, chama a atenção a presença de catorze personagens-jornalistas, inclusive o protagonista de *Angústia* (1936). Nossa hipótese é a de que tais personagens são a resposta literária de Graciliano às temáticas emergentes em sua prática jornalística cotidiana e que dialogam não só com sua realidade, mas com a dos demais escritores-jornalistas que lhe são contemporâneos. A representação do jornalista aparece, tanto nos romances quanto em seus demais escritos, tocando em nervos da sociedade de seu tempo. Aquilo que inquieta o escritor e que pode ser escamoteado em sua produção jornalística (em função de disposições sociais, políticas ou econômicas) aparece em sua produção literária, em busca de saídas ou na assunção da impossibilidade da escrita, que muitas vezes se vê presa irredutivelmente nas engrenagens sociais e seus modos de produção.

Inicialmente, nossa percepção é que, para Graciliano, a atividade jornalística se apresenta como inviabilizadora da atividade literária e intelectual – seja porque o jornalista não consegue sair de um modo próprio de escrita demandada pelos veículos de comunicação;

seja pelo fato de que sua necessidade de agradar para ocupar um espaço social inviabiliza sua autonomia frente ao texto; ou ainda porque a atividade jornalística não lhe rende o suficiente para que possa se dedicar à tarefa do pensar, levando-o ao automatismo ou à atitude cínica de fazer uma coisa enquanto, de fato, anseia por outra.

Cada jornalista, no interior dos romances, seria um tipo, constituindo um espaço de circulação de discursos específicos sobre a tarefa da escrita. Cada um traz à tona representações sociais com as quais Graciliano se depara e sobre as quais quer refletir, desmascarando-as, denunciando-as ou, em alguns casos, assumindo-as para si e para sua classe de trabalho ou grupo social. Vemos isso quando a representação do personagem é posta em relação aos conteúdos dos textos jornalísticos e das cartas.

Não se trata de mera comparação entre textos literários e não-literários, mas de uma busca por eixos homólogos entre o universo literário de Graciliano e seus textos jornalísticos, que apontam para as práticas profissionais e refletem as estruturas mentais de seu grupo social.

Desta forma, esta tese investiga como os três romances dialogam com os textos não-literários, tendo como eixo de leitura os personagens-jornalistas, que apontam ainda para a condição socioeconômica e histórica de muitos escritores de seu tempo, inclusive ele mesmo: a aspiração por uma condição de literato, de intelectual, no contexto político dos anos de 1930-1945 e o desejo por reconhecimento social, que acontece frequentemente em conflito com a necessidade pela autonomia da escrita. Tal condição está estreitamente vinculada à condição de jornalista como categoria de trabalho e como grupo/classe social.

Tratamos de analisá-los a partir de sua relação com a tarefa da escrita. Nos romances os protagonistas estão às voltas com a escrita difícil de um livro. Paulo Honório, de *São Bernardo*, não é jornalista, mas contrata um para assessorá-lo, no melhor estilo *ghost writer*. João Valério, de *Caetés*, tem outro trabalho como guarda-livros, mas é jornalista nas horas vagas. Apenas em *Angústia* estamos frente a um narrador que se pretende escritor e vive de seus escritos. Luiz da Silva é um jornalista e um funcionário público, e é entendido como um *alter ego* do próprio Ramos por alguns críticos<sup>1</sup>. Os demais personagens-jornalistas se dividem entre os profissionais e aqueles que escrevem textos para periódicos, ainda que não

---

<sup>1</sup> Sobre isso, pode-se ver BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: EDUNB, 1998; SCHMIDT, Augusto Frederico et. al. *Homenagem a Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1943; MIRANDA, Wander. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da USP e Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

como ocupação central. Outro marcador que deve ser levado em conta é o fato de as três obras serem escritas em primeira pessoa, como explicitamos no Capítulo Um.

Essas obras literárias são lidas aqui em relação aos textos reunidos em *Cangaços*, *Linhas Tortas*, *Garranchos* e *Cartas* que estão incluídos no período de 1930-1945, mesma época de elaboração dos romances. Se alguma correspondência ou crônica anterior ou posterior de Graciliano Ramos, contida nesses volumes, trouxe alguma estrutura significativa que nos foi relevante, a data foi pontuada.

Deve-se ter em mente que o jornalismo sempre ocupou lugar de destaque na história das nações, particularmente no contexto capitalista moderno e contemporâneo, como lugar de circulação de discursos e feitiço do real e está na estrutura da constituição e composição dos espaços sociais. Desta forma, nas crônicas, percebe-se o jornalista em sua práxis, que é a de dizer *sobre* e *para* todas as instituições sociais – o Estado, a Igreja, a família, a ciência, a cultura, a política, a economia, e tantas outras. Já as cartas são de importância em nossa pesquisa pelo fato de que Graciliano descreve seu cotidiano de trabalho, seus métodos de escrita, expõe percepções da realidade a parentes e amigos e desvela mecanismos da produção jornalística e literária de seu tempo.

Este recorte, analisado em conjunto, nos permitiu perceber, da vertente literária de Graciliano, uma visão de mundo do jornalismo praticado em seu tempo histórico, ou seja, uma expressão cultural na qual o autor, como um representante significativo, pode alcançar o máximo de consciência possível de seu grupo ou classe social. Desta forma, as discussões teóricas e metodológicas acerca dessa visão de mundo nos autores supramencionados trazem as contribuições necessárias para que se estabeleça, no corpus da pesquisa, uma metodologia de análise das formulações discursivas de Graciliano acerca da representação do jornalista em sua literatura.

O período de 1930-1945 insere os romances e os escritos não-literários de Graciliano Ramos em um contexto específico em que as fronteiras entre a condição do autor como produtor social<sup>2</sup> e agente livre são particularmente incertas. Tais condições suscitam nos escritores e escritoras inscritos no cânone do “Romance de 30” temas e problemáticas que convergem em suas obras, possibilitando identificar o que Graciliano Ramos articula, de modo particular, considerando sua atividade jornalística, como uma visão de mundo. O

---

<sup>2</sup> Walter Benjamin afirma que a produção precisa ter um caráter de modelo, levando a si outros produtores e também fazendo com que um aparelho melhor seja posto à sua disposição. Na literatura, a eficiência desse aparelho deve levar, em última instância, a que os leitores se tornem colaboradores.

sentimento de inadequação vivenciado no meio intelectual que aparece nas obras de 1930-1945 é abordado por meio de temas como a subsistência econômica, a migração, a busca pela identidade nacional, a autonomia da escrita, a revolta contra as influências estrangeiras - uma vez que suas condições histórico-sociais se encontram em mutação.

Considerando tudo isso, os personagens-jornalistas em Graciliano Ramos podem ser interpretados como *personagens conceituais*<sup>3</sup>. Gilles Deleuze e Félix Guattari, no livro *O que é a Filosofia*, cunham essa expressão para explicar como personagens literários, fictícios ou históricos são utilizados por filósofos e pensadores para expor seus próprios conceitos. A filosofia e a literatura são entendidas, portanto, como instâncias não apenas de reflexão, mas particularmente de criação. Por isso, o filósofo e o escritor desempenham uma função conceitual. Embora Deleuze e Guattari inicialmente trabalhem o *personagem conceitual* em *Filosofia*, entendemos que se possa estabelecer um diálogo em relação aos escritores literários em busca de personagens por meio dos quais possam expressar não apenas discursos ou narrar histórias, mas também fazer pensar, gerar sentidos, criar.

No contexto do modernismo, da revolução de 1930 e das mudanças que jogam por terra muito do poder da oligarquia rural brasileira, diversos autores considerados regionalistas, como Graciliano Ramos, atuam como jornalistas. Alguns deles trabalham como funcionários públicos, o que lhes garante alguma ascensão social no nascente modelo político, econômico e social. Eles vivenciam em seu tempo a angústia de receber influência do governo e dos donos de jornais, submetendo-se a eles no plano da subsistência, mas não podendo aceitar suas ideias integralmente ou sem grave risco à sua condição de agentes sociais.

Para desenvolver nossa pesquisa, no Capítulo Um abordamos a relação entre Graciliano Ramos e os anos de 1930-1945. Situamos a sua produção no contexto do chamado “Romance de 30”, a partir dos estudos de Portela, Gledson, Bueno e outros, trazendo à tona as questões temáticas, estéticas e sociais presentes nos romances e nos autores contemporâneos de Graciliano, como a escrita em primeira pessoa, as transformações sociais, a vertente marxista dos escritos e as temáticas que abordam as mudanças na estrutura social com a decadência das oligarquias rurais e os processos de urbanização brasileira. Nessas mudanças, começa a se organizar de modo mais efetivo uma imprensa brasileira, particularmente nos grandes centros urbanos, e uma série de escritores atua entre a redação e a repartição, trabalhando como jornalistas em seu tempo livre, enquanto são cooptados pelo governo de

---

<sup>3</sup> Esse conceito será devidamente abordado no Capítulo 2.

Getúlio Vargas para tarefas administrativas ou no setor de educação – como Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, José Olympio e outros.

Nesse contexto, demonstramos como uma parte significativa desses escritores se encontra envolvida ou diretamente engajada em atividades políticas, artísticas e ideológicas de várias vertentes. Sobre esse pano de fundo, aparecem temáticas como as aspirações literárias dessa classe de jornalistas que almejam a uma esfera superior de produção, passando da *efeméride* das publicações de jornal a uma eventual *permanência* por meio da escrita de livros. Para tanto, exploraremos a contribuição dos autores que se debruçam sobre a questão da já citada *visão de mundo*, aqui entendida como resultado de práticas, contextos e atores sociais – incluindo-se o escritor – em torno da produção e da apropriação da literatura.

A visão de mundo de um autor é fruto de uma relação entre os elementos do meio social, incluindo grupos de referência (de vivência ou não), e a imaginação do escritor. A percepção e análise dessa visão de mundo podem gerar uma compreensão mais abrangente da singularidade e da autonomia da obra. Parece ser essa a percepção do próprio Graciliano Ramos ao declarar a Ernesto Luiz Maia (pseudônimo do jornalista Newton Rodrigues), em entrevista na revista *Renovação*, publicada em maio de 1944, o seguinte: “Não há arte fora da vida, não acredito em romance estratosférico. O escritor está dentro de tudo o que se passa, e se ele está assim, como poderia esquivar-se de influências?” (MORAES, 2006, p. 100).

Portanto, a busca por algumas estruturas constitutivas de seu universo, que perpassam toda a sua produção e encontram maior elaboração criativa nos romances, poderão fazer-nos perceber tal visão e como Graciliano a articula. Essa relação permite um olhar específico para compreender a produção de Graciliano como um conjunto em si mesma, com a subjetividade do autor e em relação com seu entorno social, literário e histórico. Desta forma, neste capítulo da tese extrairemos os elementos sociais, econômicos, políticos e estéticos que corroboram para a visão de mundo que estamos buscando nos personagens-jornalistas de Graciliano.

No Capítulo Dois, abordamos as tensões e limites entre o jornalismo e a literatura em Graciliano a partir de alguns pontos fundantes para a construção de sua representação do jornalista. Há alguns pontos importantes já levantados por pesquisadores que definem o estilo de Graciliano com termos como “seco” ou “enxuto”, próprio da escrita jornalística, na forma como ele estrutura suas narrativas. Embora tangenciemos ao longo da pesquisa a questão do estilo ou da forma, é a proposta temática, discursiva, referencial e, portanto, de representação, que mais nos interessa. Compreendemos que a construção desses personagens-jornalistas,

além do aspecto autobiográfico ou autorreferencial de Ramos, aponta ainda para o que este autor considera *o modo de fazer* do jornalista. E esse modo de fazer para ele é basilar, a fim de que o sujeito-jornalista seja reconhecido por ele como *escritor*.

Por meio das descrições que opera, das críticas que faz e do uso dos recursos literários em perspectiva crítica da sociedade, Graciliano Ramos desenvolve a ação de escritor enquanto produtor. A atuação como jornalista o coloca em uma situação de fronteira, de paradoxo (percebido em alguns momentos como insuperável, como entendemos ser o caso de *Angústia*), devido aos aspectos que abordaremos neste Capítulo 2, quais sejam:

1) a relação entre a escrita e a subsistência (na qual se encontra, além da dimensão ética, a discussão sobre a (im)possibilidade da autonomia do jornalista como escritor e produtor social em oposição aos interesses tanto do mercado quanto do governo, aos quais ele precisa responder em sua atividade cotidiana e que, conseqüentemente, conflitam com sua aspiração literária);

2) a relação entre a escrita e a autonomia intelectual (quando, para além da discussão econômica, entra em foco o jornalista na qualidade de reprodutor de determinados discursos sociais, como parece ser o caso de Julião Tavares e do próprio Luiz da Silva; os silenciamentos ou enquadramentos que são impostos às ideias do jornalista por conta de opções econômicas ou ideológicas do jornal em que trabalha, como acontece a Pimentel (*Angústia*), a Azevedo Gondim (*São Bernardo*) e ao Padre Atanásio e a Isidoro Pinheiro (*Caetés*) e também o abrir mão de um pensar autônomo para ocupar um status social acomodado ao papel de *literato* (que parece ser a opção de Julião Tavares que tanto perturba a Luiz da Silva). Aliás, *literato* é, em Graciliano, expressão recorrente para caracterizar o que ele parece identificar como escritores de fachada, que frequentam determinados ambientes e possuem falas predeterminadas, opiniões fabricadas, e assim por diante);

3) a profissão de jornalista como uma impossibilidade da escrita ou de fazer emergir o escritor. Tratamos aqui dos limites da autocensura à qual os personagens são submetidos; de se poder ou não escrever de determinada forma; do que é possível ou não de sair no jornal e que determinará tanto o conteúdo quanto a estética da escrita do jornalista. É o conjunto dessa problemática que faz possível compreender o que é ou não o escritor para Graciliano Ramos.

Assim, cabem aqui as discussões teóricas em torno do que é um *intelectual*. Bobbio afirma que, com nomes diferentes, eles sempre existiram, em vista de que sempre existiu o poder ideológico, que seria aquele exercido sobre as mentes pela “produção e transmissão de ideias, de símbolos, de visões de mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da

palavra” (BOBBIO, 1997 [1909], p. 11). Eles foram chamados de vários nomes diferentes ao longo da história, como sábios, filósofos, literatos, gente das letras ou, mais simplesmente, escritores.

Por tal viés, podemos aproximar o termo *literato* ou *escritor* nos escritos de Graciliano ao conceito de intelectual, uma vez que há sempre uma emissão de juízo de valor quando este autor utiliza tais termos. Cabe-nos desvelar esses juízos a partir da práxis, que é a tônica de Graciliano e, para tanto, vamos acessar as reflexões de Norberto Bobbio, de Edward Said, Roland Barthes e Antonio Candido sobre o intelectual enquanto sujeito que, mediante o uso da palavra, desempenha uma tarefa social. Com este capítulo, levantaremos os eixos temáticos que permitirão colocar face a face seus textos literários e jornalísticos, bem como os elementos constitutivos de sua categoria de trabalho, a fim de chegar, no Capítulo Três, à análise estrutural das obras de nosso corpus de análise.

No Capítulo Três, demonstramos as formas literárias pelas quais os personagens-jornalistas de Graciliano Ramos constituem uma visão de mundo acerca da produção intelectual brasileira nos anos de 1930-1945 em sua relação com o jornal impresso. A partir dessa percepção, é possível depreender as diversas representações do jornalista e como esses personagens articulam discursos presentes na sociedade de então. Há uma clara oposição nos romances acerca do *jornalista* versus o *escritor*. A análise dos personagens nos permitiu organizá-los em categorias, presentes nos três romances, oriundas de ponderações conceituais e argumentações de Graciliano sobre literatura, jornalismo, autoria e meios de produção e subsistência encontrados em suas cartas, artigos e crônicas.

Assim, o jornalista figura, para Graciliano, entre outros aspectos, um sujeito de fronteiras – de linguagem, de classe social, até mesmo no aspecto colonial: em seu tempo o jornalista atua como um decodificador da literatura produzida no exterior para o público que não lê os livros estrangeiros mas opina sobre eles a partir da crítica literária no periódico; um intelectual – e nesse caso, é o que faz pensar, é o que aponta para os modos de produção da notícia e da literatura, como o próprio Graciliano faz em relação ao cangaço, desconstruindo as representações do sertanejo e do cangaceiro elaboradas pelos jornalistas e escritores do sudeste e denunciando o aspecto econômico que os faz surgir, os sustenta e, por fim, lhes caça o direito à existência; um migrante – já que ele muda de uma posição a outra conforme o governo ou as demandas da indústria jornalística, vive em um estado de seqüidão e silenciamento, já que usa das palavras do outro e não de si; vive a utopia de um lugar todo

seu, em busca do texto que lhe dará reconhecimento enquanto vende opiniões, versos e fatos para sustentar-se.

No Capítulo Quatro, apontamos como o estudo das representações e categorias de personagens encontradas nos romances permitem articular a visão de mundo de Graciliano Ramos em torno do intelectual, do escritor e do jornalista com sua expressão criativa, fazendo emergir os temas que tornam tais personagens conceituais. Assim chegamos ao que seria a consciência possível de seu grupo social naquele dado momento histórico e como essas contribuições colocam sua produção sob um novo foco que articula a relação entre jornalismo e literatura. Nesse sentido, ganha relevo o personagem de Luís da Silva, de *Angústia*, como a elaboração mais bem acabada conceitualmente do que seria um escritor-jornalista no período de 1930-1945. A estrutura das obras, os temas levantados, a autoinfluência dos romances anteriores de Graciliano neste último são elementos que nos permitem entender inclusive o fechamento de um ciclo que permitiu ao autor partir para a narrativa em terceira pessoa em seu romance posterior e daí para a frente seu envolvimento com a narrativa memorialística. Luís da Silva é um clímax em relação ao tema do escritor em sua luta com a escrita e com o conjunto de elementos vitais que ela o obriga a experimentar criativamente.

Sem perder de vista o papel do escritor enquanto sujeito na criação cultural, podemos compreender de que modo ou modos Graciliano Ramos se apresenta, nos três romances em análise, no contexto do grupo social ao qual pertence ou a que se dirige – a dos produtores sociais que atuam no jornalismo. Cremos que a pertinência e relevância de nossa pesquisa se dão pela abordagem que coloca em conexão os textos literários e não-literários de Graciliano Ramos; pela quantidade significativa de escritores que, assim como ele, transitam entre o jornalismo e a literatura, vivenciando os dilemas das profissões regidas pela escrita; pela contemporaneidade de diversos questionamentos levantados pelo autor, oriundos de sua experiência nas redações do Rio de Janeiro e nas ruas, tanto cariocas quanto nordestinas, em busca de pautas jornalísticas e personagens de romances.

Finalmente, cabe aqui uma pequena ponderação sobre o título da tese. Atualmente, utiliza-se muito a palavra “plantel” para designar um grupo de atletas de alguma agremiação esportiva, principalmente de futebol. Contudo, etimologicamente, o termo define um lote de animais de raça, de boa qualidade, selecionados para fins de reprodução. De acordo com o dicionário, por extensão, a palavra se aplica a qualquer lote de animais. Graciliano tratava seus pares frequentemente pelo termo “cavalo” quando algo neles o desagradava. Muitas das referências aos personagens, como se vê aqui, estão no campo animal (ratos, cachorros,

vermes, etc.). Assim, se não dá para passar ao largo de 14 personagens-jornalistas, reconheçamos o plantel e montemos a estratégia para conhecer esses jogos de representação e os sentidos, conceitos e formulações com que nos interpelam como leitores. Está feito o pacto.

# CAPÍTULO 1

## GRACILIANO RAMOS E OS ANOS DE 1930-1945

Os pensamentos transportados para o papel não são nada além de uma pegada na areia: pode-se até ver o caminho percorrido; no entanto, para saber o que tal pessoa viu ao caminhar, é preciso usar os próprios olhos. (Schopenhauer, *Sobre o ofício do escritor*, 1851)

Todas as vezes em que uma pessoa se põe ante uma obra, quer seja como leitora ou como investigadora, o *status* dessa literatura será interpelado. Ao longo do tempo, os pesquisadores de estudos literários fizeram essa aproximação por diversos vieses. A princípio, em busca de uma história da literatura, autores foram listados como pertencentes a escolas literárias; agrupados por temáticas ou estilos; obras foram articuladas em linhas do tempo em busca de uma visão evolutiva. Outras abordagens passam por concepções de relação entre autor e obra que ora privilegiam o texto, ora o aspecto biográfico, até aquelas que incluem a recepção e indagam pelo lugar do leitor. Todas essas possibilidades nos apontam para a amplitude possível da relação entre autor, obra e leitor.

Antonio Candido, ao falar desses níveis diversos de compreensão, enfatiza os *ângulos* nos quais tais leitores se colocam frente à obra. Ele cita os fatores *externos ou sociais*, que vinculam a produção literária a seu tempo; o *fator individual*, que é a pessoa do autor, cuja presença está no resultado e, por fim, tal *resultado, o texto*, que contém os elementos anteriores e ainda outros, específicos, que os transcendem e não podem ser reduzidos. Esses níveis de compreensão devem ocorrer simultaneamente, embora mediante algum objetivo específico um dos fatores ressalte mais a um tempo que os demais (CANDIDO, 2000 [1975], p. 29).

Ao elaborar seu conceito de “sistema literário”, Candido inclui a formação de um público-leitor ao lado do autor e da obra. Outros teóricos da literatura compartilham essa percepção, como Jauss, que, de modo similar, ressalta que não é viável pensar a obra literária na história sem levar os leitores em conta. No texto *História da literatura como provocação à crítica literária*, ele argumenta que “a historicidade da literatura” deve ser estabelecida “no experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores”, sendo que “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos

textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre elas reflete” (JAUSS, 1994, p. 24).

Jauss entende que existe um limite a ser considerado em relação às abordagens da história da literatura, crítica que faz em particular à visão marxista, que considera de modo mais direto a relação entre a obra e seu tempo. Segundo ele, “somente uma porção reduzida da produção literária é permeável aos acontecimentos da realidade histórica, e nem todos os gêneros possuem força testemunhal no tocante à ‘lembrança dos motivos constitutivos da sociedade’” (JAUSS, 1994, p. 17). Desta forma, compreendemos que o valor de uma obra em relação à história não está apenas no conteúdo ou na forma, mas também se estabelece pela sucessão de leitores que reflete sobre ela. O leitor aparece como quem possibilita o conhecimento estético e histórico, fazendo emergir, ao longo das gerações, o valor histórico de um texto.

No decorrer desse processo é que, posta no contexto da história geral, a obra pode permitir “verificar a formação de entendimento do mundo a partir da experiência literária do leitor”. Esse contato do leitor com a obra gera uma fortuna crítica que enriquece a relação e, por isso, “a leitura pode provocar no leitor o questionamento de ordens sancionadas por instituições sociais e/ou religiosas” (BORGES, 2011, p. 8).

A relação apontada por Jauss e Borges entre o leitor e a obra nos auxilia a compreender por que *Angústia* foi inicialmente recebido pela crítica como inovador e alçado ao status de obra-prima, para depois ser questionado seguidamente e, por fim, alguns anos depois, novamente reconhecido em sua singularidade por diversos teóricos, inclusive o próprio Candido. Ele lhe fez dura crítica à época da recepção, mas revisitou o romance, anos depois, em novas releituras. O valor de *Angústia*, nesse sentido, supera seus limites e seu tempo. Não se trata apenas de encontrar um enredo verossímil ou criativo como qualidades inerentes à obra, mas descobrir e redescobrir, por meio da leitura, terreno fértil para uma análise crítica do modo de vida da sociedade brasileira, reflexionar sobre ela e responder a seus interstícios. É a leitura que permite, do mesmo modo, uma compreensão dos personagens como respostas de Graciliano às mesmas inquietudes do leitor ou leitora.

Neste caso, trata-se de uma tendência não apenas de Graciliano, mas dos literatos de sua geração, como parte do projeto estético e ideológico do modernismo, mesmo quando não

assumido ou admitido pelos escritores e escritoras do período identificados com o romance regionalista<sup>4</sup>.

Sua abordagem, estilo e narrativa são fundamentais, mas não estão descolados de seu momento histórico, sendo revisitados pelos leitores e leituras a cada vez, gerando novos sentidos ou trazendo à tona aqueles já tangenciados anteriormente. Tais aspectos dos romances se tornam mais evidentes quando postos face à produção extraliterária de Graciliano, que inclui cartas, bem como artigos e crítica literária em publicações de jornal, posteriormente, reunidos em livros.

De modo mais específico, nosso esforço em compreender a relação entre jornalismo e literatura em Graciliano, pela possibilidade de ampliar o horizonte de interpretação da sua escrita, põe-nos, de igual modo, perante aspectos singulares de sua visão de mundo e a do seu tempo e leva-nos para além das suas obras mais emblemáticas. Gledson nos lembra da importância de observar de modo mais abrangente a produção dos escritores; afinal, os “problemas de que eles tratam e com os quais lidam de maneiras diferentes, podem ser encontrados também em outras obras menos complexas”, tratando-se, ainda mais, de “uma situação compartilhada” (GLEDSON, 2003, p. 202).

Tal situação, analisada a partir de categorias solidamente constituídas no decorrer da pesquisa, pode revelar a visão de mundo que move o autor em seu tempo e contexto. Além disso, “o que se conclui não são as palavras, nem o material, mas o conjunto amplamente vivenciado do existir” (BAKHTIN, 2011 [1979], p. 176). Os aspectos espacial, temporal e semântico do objeto estético constroem uma unidade que, a partir do desígnio artístico, revela ou constrói o mundo concreto.

Nossas referências teóricas aqui aportadas nos ajudarão a iluminar a relação entre a sociedade e a produção literária quanto à visão de mundo. Por opção metodológica, se vamos considerar a atividade artística como produto de uma sociedade e não apenas de seu autor, será preciso recorrer a algumas ferramentas oriundas de leituras entendidas como sociológicas, culturais e estruturalistas, ainda que reconheçamos seus limites e possamos superá-los ao dialogar com outras linhas, que levam em conta aspectos mais relacionados com a linguagem e a crítica literária propriamente dita. Consideraremos ainda os estudos de

---

<sup>4</sup> Esse aspecto específico será discutido no Capítulo 2. Como informação adicional, sugerimos a discussão proposta por Antonio Candido em seu artigo: *A revolução de 30 e a cultura*, disponível em: [http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/42/20080623\\_revolucao\\_de\\_1930\\_e\\_a\\_cultura.pdf](http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/42/20080623_revolucao_de_1930_e_a_cultura.pdf).

representação, identidade e discurso, que nos abrem diversas portas de entrada nas obras de Graciliano.

É por essa razão que podemos aqui entender que o mundo histórico vivenciado pelo escritor se lhe apresenta sob alguma forma de estrutura (que pode ser apreendida dos papéis sociais que as pessoas desempenham, das formas pelas quais o poder é exercido, bem como pelas maneiras de circulação dos bens simbólicos, culturais e econômicos). O próprio texto literário revelará a sua, a partir dos seus elementos internos (personagens, trama, contextualização, lugar do narrador). A relação que aí se estabelece precisa ser compreendida de forma dialética: pode-se apreender muita coisa da obra a partir da sociedade e vice-versa, levando ainda em conta, como mencionados, o imaginário e o estilo do escritor, que acrescentam à singularidade dos escritos. A partir daí, os diversos pesquisadores se debruçarão sobre aspectos que mais se lhe interessam ou provocam – ocupando sua condição de leitores. Vamos pontuar algumas referências que nos nortearão quanto à percepção da visão de mundo de Graciliano Ramos nas obras aqui estudadas.

### **1.1. O conceito de visão de mundo e suas relações no contexto da pesquisa**

Tomamos nesta tese a compreensão da obra literária como expressão de uma *visão de mundo*. Nessa acepção, ela é a escritura de um indivíduo que, de modo coerente, organizado e coeso, exprime o que foi elaborado ao longo de muitas gerações. O escritor compreende e interpreta, a partir do que lhe é possível fazer, a visão daquela sociedade, que é igualmente limitada pelas condições sociais, culturais, econômicas e pelas contingências históricas dadas. É claro que não se trata de uma mera transposição. Há todo um processo de elaboração estética e literária que faz com que a visão de mundo seja percebida na obra. Influem ainda o imaginário do autor e o seu estilo – que seria o conjunto de procedimentos que enformam e dão acabamento à personagem e ao seu mundo, bem como os procedimentos de elaboração e adaptação do material (BAKHTIN, 2011 [1979], p. 186).

*Visão de mundo* é uma tradução possível do termo alemão *weltanschauung* (MORAES, 2002, p. 80), compreendido ainda por *cosmovisão* ou *mundividência*. Trata-se da orientação de uma pessoa, de uma classe social ou de uma sociedade, sua perspectiva própria de enxergar o seu mundo e os seus problemas, em um dado contexto, construída a partir de um arcabouço de valores culturais, sociais e históricos, que constituem um conhecimento específico daquele período. Essa visão, assim constituída, permite à pessoa, grupo ou sociedade responder de determinada forma às suas demandas, reflexionar acerca da realidade

e é sua referência para a tomada de posicionamentos, decisões e constituição de discursos, possibilitando a relação com o mundo (instituições, valores, pessoas, coisas, etc.).

### *1.1.1. György Lukács: relação com problemas centrais da vida do povo*

Dentre os teóricos que perguntam acerca da visão de mundo de um autor, György Lukács se interessará pela relação entre a obra e a sociedade. Afirma que “o romance é a forma de aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência” (LUKÁCS, 2000, p. 91).

Em *O romance histórico* (2011 [1955]), o teórico discute a relação entre o surgimento deste gênero e ascensão do capitalismo, em comparação ao mundo grego, no qual nasce a epopeia. Para Lukács, um gênero literário é resultado de formas sociais de produção e consumo, de uma dada sociedade e momento histórico, muito mais do que uma evolução da forma ou da capacidade criativa de autores. As mudanças sociais do mundo capitalista desestabilizam, a seu ver, a forma de a humanidade estar no mundo. O romance, assim, pode refletir sobre a condição social do ser humano, esvaziada, no mundo contemporâneo, pela mercantilização e reificação de todas as coisas e relações e por um estado de alienação. Nesse sentido, o gênero só é relevante e inovador quando o autor é movido por forças sociais e por uma visão de mundo que tirem seu impulso de um laço fundamental com aquilo que Lukács considera como “problemas centrais da vida do povo”, particularmente em “épocas de grande transição” (LUKÁCS, 2011 [1955], p. 111). Lukács entende que não se deve separar o romance histórico do que acontece ao romance em geral, pois

Por um lado, o desenvolvimento do romance social torna possível o romance histórico em geral; por outro, o romance histórico eleva o romance social ao patamar de uma verdadeira história do presente, uma autêntica história dos costumes, o que o romance do século XVIII já pretendia ser na obra de seus grandes representantes (LUKÁCS, 2011 [1955], p. 209).

Para Lukács, é preciso tornar evidente o tempo presente; a história deixa de ser vista como uma reflexão sobre o passado, tornando-se algo cotidiano e, nesse contexto, as obras buscam seu caráter popular ao invés de falar apenas a uma elite ou a um grupo distinto das massas. Por essa razão, o pesquisador trabalha tanto com textos de nomes consagrados pelo cânone quanto de autores contemporâneos nos quais ele percebe diálogo com as categorias que procura levantar.

Nessa perspectiva, Terry Eagleton nos relembra que a crítica marxista estuda a literatura a partir das condições históricas que a produzem. Por isso, a forma literária possui uma carga ideológica e sua relação com o conteúdo se dá de forma dialética, posto que, ainda que sejam inseparáveis na prática, forma e conteúdo são distintos teoricamente. Justifica-se, portanto, a opção de Lukacs pela perspectiva da mudança no modo de produção do mundo grego para o mundo contemporâneo como condição para o surgimento do romance. Apoiando-se em Hegel, Marx e Watt, entre outros, Eagleton se dedica a explicitar o pensamento de Lukacs nos seguintes termos: “em arte, os verdadeiros portadores da ideologia são precisamente as formas da obra literária e não o conteúdo que delas se possa abstrair” (EAGLETON, 1976, p. 39).

Em suas análises, Lukács evidencia como os autores, por meio do gênero romanesco, conseguem elaborar a relação entre história e cotidiano de modo mais eficaz, pelo qual até mesmo a casualidade ou os elementos acidentais podem ser acionados, no plano da representação, para se tornarem necessários. Por exemplo, ao discorrer sobre a forma como Zola e Tolstói descrevem, em suas obras, uma corrida de cavalos, Lukács explicita que os autores trabalham o imaginário dos leitores, posicionando-os, junto com os personagens, na condição de observar (Zola) e de participar (Tolstói) da corrida. Ele afirma que essa diferença tem a ver com a “posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo” (LUKÁCS, 1965, p. 50).

Não se trata, portanto, de uma mera escolha de um autor por um estilo, se ele vai *Narrar ou descrever* (título do ensaio em que discute ambas as posições de escritor) – não existem em literatura “fenômenos puros”. Mas se os princípios da estrutura de composição de um texto mudam, priorizando um narrar ou um descrever em determinado momento histórico, isso pode estar relacionado com o fato de que novas formas surgidas na vida social podem levar ao nascimento de novos estilos, necessários para configurar as novas complexidades que vão emergindo nas sociedades humanas, particularmente nas mudanças do século XVII até a contemporaneidade.

Novamente aqui percebemos uma relação consistente entre as visões de mundo expressas pelos autores e a sociedade na qual suas obras emergem, com impacto direto até mesmo sobre o estilo. Para Lukács, “todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social” (LUKÁCS, 1965, p. 53), embora ele ressalve que nem todos os estilos possuem o mesmo valor, dado que a necessidade do que

artisticamente “falso, disforme e ruim” pode se evidenciar. E reconhece que, de algum modo, os escritores são “filhos da época em que viveram e, por isso, a concepção que eles tinham do mundo sofre constantemente o influxo das ideias de seu tempo” (LUKÁCS, 1965, p. 56).

Lukács percebe, do mesmo modo, uma conexão entre a concepção de mundo do autor e o método por ele escolhido em sua criação artística. Uma ideia de mundo mais completa e amadurecida é que permite ao escritor selecionar um protagonista como um ser em cujo destino “se cruzem os contrários”. Ele é taxativo ao afirmar que “não há composição sem concepção do mundo” (LUKÁCS, 1965, p. 79). Em *Narrar ou descrever*, sua premissa é a de que, quando um escritor está distanciado das lutas da vida e das experiências a ela relacionadas, ele torna abstratos todos os conceitos ideológicos, privando-os da fecundidade artística. Esse é o perigo que Lukács observa nos escritores russos que critica em seu ensaio.

Ao analisar as condições que dão origem ao romance (e que, ao ver de Lukács, acarretariam igualmente seu fim, com o surgimento de uma sociedade sem classes, a sociedade ideal socialista), este teórico demonstra efetivamente que o novo momento social e econômico interfere definitivamente no fim da epopeia. Essa condição propicia o surgimento do romance como um gênero que expressa a oposição entre o indivíduo e a sociedade e que supera o *herói positivo* para assumir o *herói demoníaco*. Contudo, Lukács intensifica em excesso esse fator histórico e o considera de modo bastante categórico e determinista, o que pode constituir uma ressalva importante a ponderar.

Ainda assim, ao colocar em evidência o fato de que a sociedade burguesa necessita agora muito mais da descrição (mesmo como reflexo da decadência da infraestrutura capitalista) e ao apontar o romance como, ao mesmo tempo, biografia e crônica social, nos desperta novamente para as relações entre jornalismo e literatura. No momento histórico em que ambos se profissionalizam, as linguagens se aproximam para falar das mesmas condições históricas e necessidades humanas, por vieses que se tocam e se afastam ao mesmo tempo, às vezes pela temática, às vezes pela estética. Ainda que com certo *delay* temporal, essas mesmas ondas históricas trarão peculiaridades à literatura e ao jornalismo brasileiros. Quando o país vai se desvinculando da perspectiva rural como predominante e se urbaniza, aos poucos, a partir dos anos 30, o romance nacional se debate com as mesmas inquietudes do indivíduo no seio da sociedade.

### 1.1.2. Lucien Goldmann: homologia entre a estrutura das obras literárias e estruturas mentais dos grupos sociais

Lucien Goldmann estuda as relações imediatas entre mudanças sociais e mudanças na literatura, bem como aquelas intermediárias, que podem afetar fundamentalmente um aspecto apenas da literatura, mas que precisam ser entendidas a fim de que determinadas repercussões nesta, como um todo, sejam, de fato, compreendidas. Cabe ainda ressaltar que a relação não é meramente direta: os membros de uma sociedade podem ser afetados pelas tendências afetivas, intelectuais e práticas de uma sociedade, mas, ao recebê-las, do mesmo modo atuam sobre elas por conta de outros afetos, formas de pensar e práticas advindas de suas experiências pessoais, ou da interação ou pertença a outros segmentos sociais.

Em busca de elucidar as formas pelas quais seria possível depreender essa visão de mundo, essa teoria parte, inicialmente, do pressuposto de haver uma homologia entre as estruturas das obras literárias e as estruturas mentais dos grupos sociais. Seu principal foco para testar a teoria é o romance, que Goldmann define, com base em Lukács, como “a história de uma investigação degradada, pesquisa de valores autênticos em um mundo também degradado, mas em um nível diversamente adiantado e de modo diferente” (GOLDMANN, 1976, p. 8).

Seu ponto de observação é a França do século XVII, na qual a sociedade se configuraria mais estática. Tentando fazer uma tipificação das principais visões de mundo desse momento histórico, ele as associa aos cinco grupos mais importantes da sociedade francesa de então: os grandes senhores, a nobreza da corte, a magistratura, o terceiro estado enriquecido e o povo.

Essa teoria considera como fundamental o momento histórico e suas relações com a organização social como um campo no qual emerge a criação cultural. Cabe ressaltar, contudo, quais sejam os limites:

(1) a prevalência de uma concepção de grupo social excessivamente estática, na análise do século XVII francês, e (2) uma insuficiente compreensão do teor ambivalente da forma romance no capitalismo, em sua capacidade em ser ao mesmo tempo – como bem entenderam os teóricos da Escola de Frankfurt –, foco e resistência, expressão e negação da estrutura reificante<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Ricardo Musse desenvolve diversos aspectos do pensamento de Goldmann em artigo publicado pela Editora Boitempo e reproduzido pela revista *Carta Maior*, em MUSSE, Ricardo. A sociologia de Lucien Goldmann. Disponível em <<http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/A-sociologia-da-literatura-de-Lucien-Goldmann/39/34258>>, acesso em 02 fev 2016.

Ainda assim, Goldmann ressalta em suas pesquisas o “personagem problemático cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos em um mundo de conformismo e convenção constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram ‘romance’” (GOLDMANN, 1976, p. 9).

Essa perspectiva se torna interessante para a abordagem dos tipos encontrados nas obras de Graciliano Ramos. Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1977) afirma que a saída para escritores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Carlos Drummond de Andrade, que ele considera como os que “amadureceram depois de 1930”, foi vencer o peso da tradição evitando a anarquia ou a regressão ao inconsciente e optando “pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive” (BOSI, 1977, p. 430). Por isso, Bosi define o romance de Graciliano Ramos como “romance de tensão crítica. O herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social; formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente” (BOSI, 1977, p. 439). Ele ainda considera que “nos romances em que a tensão atingiu ao nível da crítica, os fatos assumem significação menos ‘ingênuas’ e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana” (BOSI, 1977, p. 440).

Essa vivência faz com que os personagens de Graciliano apontem a natureza dialética do romance, que contempla ou pressupõe uma ruptura entre o herói e o mundo que é insuperável e configura uma *oposição constitutiva*, nas palavras de Goldmann. Se essa ruptura fosse radical, diz ele, resultaria em tragédia ou poesia lírica. Se não existisse ou fosse acidental, se chegaria à epopeia ou ao conto. Mas o romance se mantém entre esses dois polos, razão pela qual

participa, por um lado, da comunidade fundamental do herói e do mundo que toda forma épica supõe e, por outra parte, de sua ruptura insuperável; a comunidade do herói e do mundo resulta, pois, do fato de ambos estarem degradados em relação aos valores autênticos e sua oposição decorre da diferença de natureza entre cada uma dessas degradações. (GOLDMANN, 1976, p. 9)

Seguindo a percepção dos pesquisadores com os quais está discutindo as bases de sua teoria (Girard e Lukacs), Goldmann afirma que o “romance é, necessariamente, biografia e crônica social ao mesmo tempo”, mas ressalta que “fato sobremodo importante, a situação do escritor em relação ao universo que ele criou é, no romance, diferente da sua situação em relação ao universo de todas as outras formas literárias” (GOLDMANN, 1976, p. 12). Se a crônica social reflete mais ou menos a sociedade da época, no romance, “a ética do

romancista se converte em problema estético” (GOLDMANN, 1976, p.14). Trata-se, então, em outras palavras, de abordar a relação entre a forma do romance e a estrutura social no qual se desenvolve.

Assim sendo, aquela relação natural, em que a produção seria regida pelo *valor de uso* dos objetos, dos bens e entre as pessoas, é, na produção voltada ao mercado, substituída por uma relação baseada *no valor de troca*. É claro que o valor de uso continua existindo, mas, como os valores autênticos do mundo romanesco, seu caráter se torna implícito. A vida econômica, embora ainda regida, em certa medida, por esses valores de uso, de igual modo se vê premiada (no que o pesquisador explica como plano consciente e manifesto), pelos valores de troca, agora degradados. Nesse meio estão os criadores de modo geral, e os criadores culturais em particular. Estes

se conservam orientados, essencialmente, no sentido dos valores de uso e que, por isso mesmo, situam-se à margem da sociedade e convertem-se em *indivíduos problemáticos*; e, naturalmente, mesmo esses, a menos que aceitem a ilusão (Girard diria mentira) romântica da ruptura total entre a essência e a aparência, entre a vida interior e a vida social, não logriam furtar-se às degradações sofridas por sua atividade criadora na sociedade produtora para o mercado, a partir do instante em que essa atividade se manifeste exteriormente, se converta em livro, quadro, ensino, composição musical, etc., desfrutando de certo prestígio e tendo, por isso mesmo, certo preço. (GOLDMANN, 1976, p. 17)

Estamos aqui, a partir de uma perspectiva marxista, afirma Goldmann, em busca de “ver o conceito fundamental não na consciência coletiva, real, mas no conceito construído (*zugerechnet*) de *consciência possível*, o único que permite a compreensão do primeiro” (GOLDMANN, 1976, p. 19). Ao explicar o conceito de consciência possível, o teórico francês contrasta-o ao conceito de consciência real, que ele afirma ser aquele sobre o qual se assenta a maior parte dos estudos de sociologia até então conhecidos por ele. A consciência real, de modo sintético, pode ser entendida como aquela forma adequada pela qual um grupo conhece a realidade; porém, até certo ponto apenas, que se pode compreender como o limite máximo compatível com a sua existência.

O autor, portanto, seria um sujeito transindividual, ou seja, “é sempre o porta-voz de um grupo social ou de uma classe. Seja escritor ou filósofo, o autor é o indivíduo que consegue apresentar com radicalidade o máximo de consciência possível de sua classe social. Através de seu talento, quem verdadeiramente fala é a classe social” (FREDERICO, 2012, p. 183). As criações individuais nem sempre expressam o que o pensamento coletivo pensa, mas apenas aquilo que lhe é possível pensar, dando-lhe “um grau de coerência elevado ao transpô-

la para o plano da criação imaginária, do pensamento conceptual, etc.” (GOLDMANN, 1976, p. 19).

### 1.1.3. Mikhail Bakhtin: sentido de pertença a uma história da cultura

Já para Mikhail Bakhtin, a visão de mundo não está ligada primordialmente aos aspectos econômicos ou às relações sociais, mas aos sentidos que deles se depreendem e por isso tal problemática se conecta à linguagem, compreendida como interação entre seres sociais e historicamente constituídos. Assim, importa perceber o papel das *fronteiras* dos autores em seu mundo para compreender os textos; a visão de mundo tem a ver com a consecução de um sentido de pertença a uma história da cultura (implica intertextualidade). Ela constrói e unifica o ambiente do ser humano, constrói suas atitudes (BAKHTIN, 2011 [1979], p. 189). Assim, não se podem procurar mecanicamente convergências que unam a história do escritor a passagens específicas de sua escrita, mas sim fazer uma busca pelo todo da obra e, dentro dela, por seus elementos, em uma unidade que é agenciada pelo autor.

As palavras de um escritor, portanto, surgem não do dicionário, mas do contexto da vida, imersas em juízos de valor e o autor não trabalha “com as palavras, mas com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida” (BAKHTIN, 2011 [1979], p. 180). A palavra e a linguagem, portanto, devem ser buscadas tendo em conta que o estilo verbalizado é o reflexo do estilo artístico, isto é, têm a ver com a maneira como o artista se relaciona com a vida e do “mundo da vida” (expressão bakhtiniana) e como essa relação condiciona a elaboração do artista acerca dessas esferas (BAKHTIN, 2011 [1979], p. 180-181).

Ao comentar, por exemplo, como os autores da década de 30 já antecipam o pessimismo que viria nos anos de 1950, por conta da consciência acerca do subdesenvolvimento da América Latina, Antonio Candido detecta que essa escrita

abandona, então, a amenidade e a *curiosidade*, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental com que se abordava o homem rústico. (...) Sob esse aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e ensaístas. (CANDIDO, 2006, p.172)

Outra questão que aparece como temática constante em Graciliano Ramos são as “condições materiais de existência da literatura”, que envolvem “as manifestações de debilidade cultural”, dentre as quais está a “impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, geralmente realizadas como tarefas marginais ou mesmo

amadorísticas” (CANDIDO, 2006, p. 172). Nos romances analisados, os protagonistas apontam esse dilema, pois aspiram à escrita ao mesmo tempo em que se deparam com a necessidade da estabilidade financeira (João Valério e Luiz da Silva) ou pela conquista de uma posição social por meio da propriedade (Paulo Honório). A escrita acontece nas margens, após o trabalho, nos intervalos entre as tarefas ou quando ocorre o fastio do cotidiano. E por isso, tende a não concretizar-se, gerando frustração crescente e um processo de deterioração da própria pessoa.

Vemos isso já no primeiro romance, *Caetés*, pois de início João Valério define-se como “moço, que sabia metrificacão, vantajosa prenda, colaborava na *Semana* de padre Atanásio e tinha um romance começado na gaveta”. Sua autopercepção é positiva: “Sou desempenhado, gozo saúde e arranho literatura” (RAMOS, 2013 [1933], p. 22). Contudo, conforme não consegue levar adiante o intento, a impossibilidade da escrita afeta sua autopercepção: “Procurei alguma coisa que eu fosse. Não era nada, realmente (...)”, embora siga se autojustificando em elementos socialmente aceitos como sucesso: “mas tinha boa figura e os caetés no segundo capítulo. E vinte e quatro anos, a escrituração mercantil, a amizade do Padre Atanásio, vários elementos de êxito” (RAMOS, 2013 [1933], p. 97).

Ao abordar as influências da debilidade cultural na consciência do escritor, Candido comenta que os escritores começam a se voltar para os padrões metropolitanos e europeus em geral, tornando-se aristocráticos em relação ao “homem inculto”, a mesma razão pela qual se evidencia o crescente uso de línguas estrangeiras na redação das obras (CANDIDO, 2006, p. 179). Graciliano Ramos tem aversão a esse viés e chega a uma compreensão distinta, que Candido reconhece como “uma participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos, que transborda as nações e os continentes, permitindo a comunicação das experiências e a circulação de valores” e consistindo em “um afinamento dos instrumentos recebidos” (CANDIDO, 2006, p. 183). As influências dos autores estrangeiros em sua escrita, embora sentida e até detectada pelos críticos literários, consiste em novas formas de expressão e não em dependência cultural.

A linguagem, nesse sentido, é fundamental para fazer emergir uma consciência do subdesenvolvimento, “um senso mais realista das condições de vida, bem como dos problemas humanos dos grupos desprotegidos” (CANDIDO, 2006, p. 193) antes mesmo que isso se tornasse uma questão social ou política. Isso significa ainda que mesmo quando seus personagens apresentam a marca discursiva do regionalismo, falam a língua do povo brasileiro, expõem a dureza de suas condições, o aspecto humano ainda se apresenta como o

mais preponderante na tecitura graciliânica. Sua proposta permite a identificação do leitor de qualquer nacionalidade com as questões mais prementes que os personagens alavancam, sem perder, ao mesmo tempo, o chão de onde se originam.

Neste ponto, é pertinente acrescentar à discussão o conceito de *dialogismo*. Bakhtin o elabora ao estudar as relações existentes tanto no processo da escrita quanto no da leitura. Ele assevera que um texto ou enunciado encontra-se em relação com aqueles que foram produzidos anteriormente ou que virão a surgir no futuro. O diálogo coloca-se como um valor inalienável ou até mesmo uma exigência para o mundo da vida, porque "para a palavra (e conseqüentemente para o ser humano), não existe nada mais terrível do que a irresponsividade. (...) A palavra avança cada vez mais à procura da compreensão responsiva. (...) A palavra quer ser ouvida, entendida e mais uma vez responder à resposta, e assim *ad infinitum*" (BAKHTIN, 2011 [1979], p. 333-334). Assim, a compreensão da palavra não é algo apenas para o imediato, mas abre caminhos para frente, assegura Bakhtin. E ela não pertence só ao falante (no caso, o autor), mas também ao leitor ou ouvinte.

E ainda mais: não se trata de uma relação apenas com os enunciados de um outro, mas com os reflexos do dialogismo na estrutura mesma ou sentido mesmo do enunciado. Por essa perspectiva, podemos colocar em face uns dos outros os textos ficcionais e não-literários de Graciliano, não pressupondo mera correspondência entre eles, mas tendo que em ambas as esferas – jornalística/profissional e literária/intelectual – o processo de elaboração, o caráter do autor enquanto ser humano, as temáticas de seu texto, suas contradições e busca por uma coerência discursiva possível (em vista de sua concreta situação histórica), enfim, todas as tensões se evidenciam e se revelam no esforço da escrita.

Se, como dissemos, o autor ocupa uma posição responsável perante o acontecimento do existir (BAKHTIN, 2011 [1979], p. 176), isso significa que o artista precisa ser ativo dentro da vida, participando dela e em suas instituições, enquanto ser humano, mesmo que, do ponto de vista de sua produção, precise estar situado no lado de fora da fronteira. Só assim ele pode criar uma visão nova do mundo. O artista possui uma função que certamente traz aspectos organizadores desse todo, que, no imediato da existência, é percebido como difuso.

Bakhtin parece particularmente interessado em manter clara a distinção entre personagem e autor. Para ele, se observamos apenas o contexto do material enquanto palavra e linguagem, isso reduz a obra, a condiciona. Ele trabalha longamente a distinção entre autor e personagem, entre autor e obra, para ressaltar que a língua, por meio das enunciações, se dá justamente em meio às relações sociais. A abordagem dialógica dos textos é o que permite

evidenciar a visão de mundo. “Uma das características fundamentais do dialogismo é conceber a unidade do mundo nas múltiplas vozes que participam do diálogo da vida” (JOBIM e SOUZA, 1994, p.104).

O aspecto biográfico, embora presente, não é a única peça-chave para a compreensão da produção ou da trajetória literária de um autor, porque, ao fazer isso, corre-se o risco, como alerta Bakhtin, de tornar o autor um personagem, colocá-lo dentro de sua obra, quando, na verdade, ele estaria na cultura da fronteira. De forma alguma o mundo da vida é o mesmo e sempre mundo da literatura ou mundo da obra.

Há que se buscar uma visão de mundo que abarque, a partir da escrita, os interdiscursos possíveis, tanto com os interlocutores (interdiscursividades) quanto com os textos (intertextualidades)<sup>6</sup>. Daí que o contexto histórico dos escritos 1930-1945 será estudado em uma abordagem dialógica com Graciliano Ramos e sua obra, para além do revisionismo histórico.

As perspectivas apresentadas acima, ao se procurar entender o que seja uma visão de mundo, apesar de suas especificidades em termos de método e compreensão do ponto de partida (história, sociologia, linguagem e cultura), têm em comum a noção de que os grupos sociais são os verdadeiros objetos da criação cultural e não meramente os indivíduos, ainda que não desconsiderem que “o criador individual faz parte do grupo, muitas vezes por sua origem ou posição social, sempre pela significação efetiva de sua obra” (GOLDMANN, 1976, p. 4). Trata-se de uma busca por perceber a tendência para a coerência da obra, descobrindo o papel do escritor nesse processo, como parte do seu grupo social, a partir de elementos como política, economia, valores, história, ao lado da cultura e da linguagem, entre outros.

A visão de mundo, portanto, constitui aqui uma ferramenta metodológica para acessar os textos de Graciliano Ramos, tendo como chave de leitura a construção dos seus personagens-jornalistas. Acerca desse tipo de uso, José Araújo explica que se trata de

um dispositivo conceitual que permite exercer, em vista de uma perspectiva orientadora, o processo de pesquisa visando uma compreensão do

---

<sup>6</sup> Fiorin discute amplamente o surgimento dos conceitos de interdiscursividade e intertextualidade em Bakhtin, com um percurso histórico dos termos, inclusive abrangendo a problemática das traduções. Por sua percepção, a ideia aparece em Bakhtin nos termos “entre os textos”, “dentro dos textos”, “entre os discursos”, mas quem cunha pela primeira vez os termos *interdiscursividade*, *intertextualidade* e *intratextualidade* a partir do autor seria Julia Kristeva, sua grande divulgadora na França (FIORIN, 2005, p. 161-193). A edição de *Estética da Criação Verbal* (2011) utilizada nesta pesquisa, cuja tradução diretamente do russo é de Paulo Bezerra, preserva os termos supracitados: “dentro” e “entre” discursos; “dentro” e “entre” textos. Por esta perspectiva, ao utilizar os termos *interdiscurso* e *intertextualidade*, devemos ter em mente que estamos usando ideias germinais de Bakhtin, com o uso de termos conceituais cunhados por Kristeva, à luz de seus estudos sobre o pensador russo.

pensamento de indivíduos concretamente situados. No entanto, a visão de mundo não se reduz a este ou aquele indivíduo, mas ela se expressa efetivamente como algo que ultrapassa a(s) obra(s) de um escritor, pelas quais ele expressa seu pensamento (ARAÚJO, 2005, p. 45-46).

Assim, embora consideremos a universalidade e permanência da obra de um autor do gabarito de Graciliano, não se pode deixar de lado que a unidade de sua obra nos romances analisados é decorrente de uma relação direta com fatores sociais, políticos, econômicos, culturais e históricos concretos e situados.

Serão postas em diálogo a produção literária e a não-literária de Graciliano Ramos, nas quais o grupo social dos escritores-jornalistas aparece como objeto da criação artística. É claro que os limites de uma tese são finitos para se abarcar a totalidade de uma visão de mundo, porém, há microolhares possíveis que, postos em conjunto, nos ajudam a depreender de que maneiras a obra literária pode até mesmo interpelar o escritor, fazê-lo ressignificar as práticas cotidianas em sua escrita, colocar em relevância o que o provoca, o instiga ou confronta no âmbito da existência ou questionar seu próprio status de autor (que é algo que Graciliano faz muito nos textos não-literários, de modo evidente e constrói narrativamente com muito sarcasmo), entre outras provocações.

## **1.2. A literatura brasileira em 1930-1945: alguns aspectos contextuais**

Ao situar social e historicamente os autores e suas obras, levando em conta o lugar social de onde escrevem, é possível apreender com maior amplitude as questões que levantam e com que finalidade o fazem perante a sociedade de seu tempo por meio da criação literária. É fundamental, ainda, considerar em que veículos os textos eram publicados e o público-alvo dos escritores.

Para os pesquisadores do romance, alguns aspectos da relação entre a forma dessa escrita e o meio social em que se desenvolve constituem questões fundantes, como já deixamos entrever nos tópicos de Lukács e Goldmann, por exemplo. É uma porta de entrada a novas possibilidades interpretativas – embora essa perspectiva não possa ser supervalorizada, porque por si só não é definidora última de nenhum escritor. Teóricos de base marxista, por exemplo, olhando a partir da história, percebem que o romance pode ser entendido como uma transposição da vida cotidiana para o plano literário, particularmente na sociedade moderna, que nasce da produção para o mercado. Ian Watt, por sua vez, estabelece uma relação entre o

surgimento do romance e modificações na sociedade inglesa que fazem aumentar o público-leitor, embora não coloque em evidência as formas de produção, mas o fator econômico<sup>7</sup>.

No caso da literatura brasileira, Antonio Candido entende que as novas condições econômico-sociais promovem uma nova relação entre o intelectual e o artista, entre a sociedade e o Estado. Na área da educação, se sedimentaram ideais como a difusão da instrução elementar como forma de mudança social e de mentalidades. Houve um aumento das escolas médias e, a partir de 1930, universidades diversas surgiram. Com a abertura promovida pelo modernismo, se consolidaram novas formas de escrita, com espaço para o regionalismo e a superação dos modos tradicionais, com o uso do verso livre ou a livre utilização dos metros (CANDIDO, 2006, p. 24).

Isso posto, passamos a justificar a percepção de que o período entre 1930 e 1945 marcou a literatura brasileira. Além de Antonio Candido, pesquisadores como Silviano Santiago, Afrânio Coutinho, Eduardo Portela e Luis Bueno, entre outros, dedicaram espaço significativo em suas análises a perscrutar a produção da época. A efervescência política e ideológica é característica das obras literárias, oriundas de um ambiente em que emergem a revolução de 1930 e o Estado Novo de Getúlio Vargas, acontece a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o mundo contempla a consolidação do socialismo na União Soviética.

Nota-se, ainda, um tipo de romance que se adaptou ao gosto popular e influencia romancistas até hoje. Acontece uma importante evolução da ficção narrativa. Temas sociais ganham destaque na escrita de autores que marcam no texto suas raízes e costumes. Questões de identidade e brasilidade são discutidas a fundo e sob variadas perspectivas. A lírica moderna ganha profundidade. Vários vieses são adotados para isso. Se os modernistas do sudeste haviam visto na ancestralidade, por exemplo, um valor identitário a se resgatar, revisitando, entre outras origens, o indigenismo, Graciliano, em seu *Caetés*, mostra um ponto de vista fracassado sobre essa ancestralidade. Ainda que por oposição, porém, a temática resiste.

Um outro ponto importante na análise dos romances produzidos entre 1930 e 1940 é “a constituição dos narradores em primeira e terceira pessoas tal como eles aparecem em romances de ambas as tendências [regionalistas e intimistas], para compreender como um realismo específico se cria no Brasil na década de 1930” (BUENO, 2012, p. 21). Segundo Bueno, Antonio Candido já havia observado a escrita em primeira pessoa como uma

---

<sup>7</sup> Ver mais sobre isso no Capítulo 2, tópico *Escrita e subsistência*.

característica predominante, em sua busca pelas “linhas de força da literatura brasileira recente” (BUENO, 2012, p. 21) e a situa a partir de *Grande Sertão: Veredas*. Porém, Bueno levanta a informação de que, no período de 1930, de 128 romances publicados no Brasil, 27 são narrados em primeira pessoa. A quantidade não é tão significativa quanto o perfil dos autores que optam por esse tipo de narrativa.

Bueno argumenta que os anos de 1930 são entendidos como um desdobramento direto do realismo do século XIX, razão pela qual seria de se esperar menos quantidade de textos em primeira pessoa ou, ainda, que os autores que optassem por essa característica fossem aqueles reconhecidos como intimistas. Porém, dos 27 listados por Bueno, apenas seis são dessa origem. Os demais são “autores da literatura dita social ou regionalista, incluindo os maiores nomes dessa tendência” (BUENO, 2012, p. 23). Ao mencionar Graciliano, Bueno ressalta o uso da primeira pessoa como “instrumento de aprofundamento psicológico” (BUENO, 2012, p. 23), e que Graciliano, “como crítico, não perdeu a oportunidade de explicitar uma visão de romance centrada na experiência do indivíduo, e não no painel social” (BUENO, 2012, p. 24).

Apesar disso, os demais autores que seguem a linha da narrativa em primeira pessoa, como José do Rego, trazem em comum com Graciliano uma característica: quando mudam da primeira para a terceira pessoa, é para narrar o universo dos personagens que pertencem, de fato, ao proletariado; ressalta Bueno: “narram suas próprias histórias personagens que pertencem, de um jeito ou de outro, às elites intelectuais: os descendentes de proprietários rurais Carlos de Melo, Lourenço, João Valério e Luís da Silva ou o trabalhador rural que ascende a proprietário, Paulo Honório” (BUENO, 2012, p. 24). Quando em primeira pessoa, a realidade social apareceria, para Bueno, “filtrada por uma personalidade que sofreu diretamente os efeitos do que acontecia no mundo em que habitava. E essa é uma contribuição importante do romance de 30, a figuração de uma dada realidade em formato do que se poderia chamar de testemunho” (BUENO, 2012, p. 24).

Como veremos na análise das obras de Graciliano, ainda que sua preocupação primeira na escrita seja narrar a experiência do indivíduo, ele de algum modo só consegue falar em primeira pessoa da *classe* à qual pertence, considerando o arcabouço marxista no qual sua experiência como escritor e como jornalista se insere em seu momento histórico. Isso evidencia tanto o aspecto de que ele apresenta seu modo de pensar e enxergar a realidade por meio do personagem na literatura, quanto permite reconhecer sua *visão de mundo* a partir dessa realidade enquanto social. Como exemplo dessa perspectiva, segue o trecho de uma

carta que ele escreveu à sua irmã, contendo uma crítica ao conto “Mariana”, de autoria dela e que ele recomendou para publicação em um jornal:

As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa. Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Além disso, não há nada. Os nossos personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que nós somos. E você não é Mariana, *não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. (...) A sua personagem deve ser você mesma.* (RAMOS, 1982, p.213, grifos nossos)

Bueno nos auxilia particularmente na questão da visão de mundo, ao aproximar os textos tanto pela narrativa em primeira pessoa quanto pela característica peculiar de todas elas tratarem de pessoas que, de algum modo, não pertencem ao grupo ou classe social dos assalariados ou proletários, mas que são lançados a esse universo pela ação vertiginosa da mudança dos tempos. Ao listar os demais protagonistas em primeira pessoa do período, na escrita de Lins do Rego (*Menino de Engenho*, 1932; *Doidinho*, 1933; *Banguê*, 1934), Lúcio Cardoso (*Maleita*, 1934), Jorge Amado (*Cacau*, 1933), Bueno evidencia que se tratam todos de personagens oriundos, de alguma forma, das elites locais, que se degradam diante de novos processos sociais que não conseguem abarcar. Ele cita ainda:

Clovis Amorim, em *Alambique*; Cordeiro de Andrade, com *Brejo*; ambos de 1934, além de José Bezerra Gomes, com *Os brutos*, de 1930, todos ambientados no nordeste; Arnaldo Tabayá e seu *Badu*, publicado em 1932, Luís Martins, com *Lapa* (1936), que trata da prostituição e Eloy Pontes e seu *Esforço Inútil* (1934), todos com ações passadas na capital da República; Antônio Constantino com *Embrião* (1938) que tematiza a vida do imigrante do interior de São Paulo. Enfim, não faltam exemplos de romances, do Norte ou do Sul, que participam dessa experiência testemunhal, uma experiência que de partida indica a possibilidade de se enxergar uma unidade em obras cuja intenção era, em princípio, bem distinta. (BUENO, 2012, p. 26)

É de se levar em conta a curiosa observação de Bueno de que, mesmo nos romances em terceira pessoa do período, a atuação do narrador é distinta. Ainda que ele seja objetivo, em alguns casos “o máximo da objetividade narrativa é usado para exprimir a subjetividade da matéria narrada” e “é necessário que ele se manifeste absolutamente o tempo todo. Cada gesto, cada sensação, cada pressentimento da personagem tem que ser mostrado, pois não apareceriam de outra forma” (BUENO, 2012, p. 34). Portanto, ainda que as formas narrativas, a estética literária e mesmo os temas de cada autor sejam distintos, pode-se perceber *estruturas significativas* que marcam o romance do período e sinalizam a visão de mundo da classe social a que pertencem tais escritores.

Se a criação artística é resultado da interação entre o autor e a sociedade, em especial o seu próprio grupo social, a forma do romance de trinta, bem como suas temáticas, nos permite perceber como os autores buscam responder de modo significativo às suas demandas e inquietações por meio da obra de arte. E, ainda, de acordo com a reflexão de Jean-Paul Sartre, “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 2004 [1948], p. 21). Trata-se de uma forma de conexão ou engajamento.

O regionalismo pode ser entendido como uma etapa necessária para que o romance e o conto levassem em conta a realidade local do brasileiro. Nesse caso, o engajamento postularia “a degradação do homem [como] uma consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual” (CANDIDO, 2006, p. 192). A impossibilidade da escrita, nos romances de Graciliano, se manifesta nitidamente em relação com a luta pela subsistência e pelo fracasso dos personagens nesse embate.

Talvez por isso Bueno considere que só foi possível aos autores do romance de 30 escrever em primeira pessoa quando seus personagens guardavam com eles a origem comum, a classe intelectual ou, ao menos, a classe mais economicamente elevada. Quando se tratava do aspecto da alteridade, foi-lhes mais complexo falar de dentro, por isso o predomínio do discurso indireto livre. Maria Izabel Brunacci acrescenta à argumentação, quando afirma que, a princípio, os escritores trazem em seus textos a fala de personagens cultos, porque o sujeito letrado, por sua posição de classe, não necessita ter sua fala ficcionalizada. Então surge um problema, já que o inculto e o iletrado não poderiam ter apenas sua fala na narrativa. Trata-se de uma representação do outro em face do escritor, e este outro “reivindica visibilidade na narrativa” (BRUNACCI, 2008, p. 91-92). Era preciso encarar essa figuração como um problema em si mesma e buscar meios de encontrar um *como*, o estilo que poderá dar uma solução literária ao problema – por exemplo, o uso da primeira pessoa nada significaria, senão que, ao adotá-la, o escritor escolhe ângulos, seleciona fatos e define como os disporá na narrativa; opta conscientemente sobre o que incluir e o que deixar de fora; além de definir seu léxico e estrutura textual<sup>8</sup>. Assim, compõe uma criação em que a complexidade de narrar o

---

<sup>8</sup> Para ampliar os sentidos do significado de estilo, além daqueles apontados pelos teóricos constantes deste capítulo, vale assinalar o conceito atribuído por Otto Maria Carpeaux: “escolha de palavras, escolha de construções sintáticas, escolha de ritmo dos fatos, escolha dos próprios fatos, para conseguir uma composição perfeitamente pessoal: pessoal, no caso, ‘à maneira de Graciliano Ramos’. Estilo é a escolha entre o que deve ficar na página escrita e o que deve ser omitido; entre o que deve perecer e o que deve sobreviver” (CARPEAUX in RAMOS, s/d, p. 231).

outro é a própria tensão da narrativa; não a nega, nem a domina, mas é a luta mesma com ela – a opção mais difícil, porém, mais criativa e que denota o valor do escritor.

Isso nos faz compreender, ainda, a irritação de Graciliano, aparente em diversos textos, com o fato de jornalistas do Rio de Janeiro buscarem constantemente falar sobre os nordestinos, sem conhecimento ou pesquisa, como afirma em “Sertanejos”, publicado na revista *Novidade*, em 11 de abril de 1931:

Para o habitante do litoral o sertanejo é um indivíduo meio selvagem, faminto, esfarrapado, sujo, com um rosário de contas enormes, chapéu de couro e faca de ponta. Falso, preguiçoso, colérico e vingativo. Não tem morada certa, desloca-se do Juazeiro do Padre Cícero para o grupo de Lampião, abandona facilmente a mulher e os filhos, bebe cachaça e furta como um rato. É esse, mais ou menos, o sertanejo que a gente da cidade se acostumou a ver em jornais e livros. Como, porém, jornais e livros são feitos de ordinário por cidadãos que nunca estiveram no interior, o tipo que apresentam é um produto literário. (RAMOS, 2014, p. 21)

Contudo, ainda assim, as demandas coletivas exigiam respostas desde o interior do ser humano, profundas e questionadoras, fato que conduziu os artistas do período a uma busca por marcadores discursivos de subjetividade, mesmo quando em terceira pessoa. Aqui entra a riqueza da possibilidade de compreender a visão de mundo dos literatos de 1930-1945. Não se trata de mera mecânica entre a escrita do autor ou seu meio social, mas perpassa seu imaginário enquanto criador. As questões levantadas por Bueno, portanto, permitem instigar nossa pesquisa no sentido de perceber as visões de mundo transformadas aqui em textos literários, no contexto das situações históricas e sociais específicas do Brasil naquele momento e dos autores.

Outro tema incipiente é a incorporação do pobre pela ficção, o que Bueno (2012) vai apresentar como uma revolução e um problema ao mesmo tempo, uma vez que exige do intelectual, oriundo das elites brasileiras, que se coloque no lugar do outro. Na literatura de origem nordestina, como vimos, esse problema de identificação é trabalhado pelos autores não raro pelo viés da decadência (os grandes latifundiários que perdem seu lugar econômico e social são protagonistas agora empobrecidos, em busca de lugar na urbanidade nascente). Com essa saída, os autores colocam-se nos lugares de fronteira. Tendo uma origem nobre e uma atualidade despossuída, podem aspirar falar a públicos mais diversificados e gerar uma identificação mais verossimilhante.

Em relação aos conteúdos da literatura de trinta, o crítico Otto Maria Carpeaux aponta outro indício de evolução, ao perceber, em 1948, que os romances da década haviam ganhado

maior volume de páginas. Em seu ensaio, ele atribui esse aumento das narrativas à descoberta de novos ambientes sociais, pela ampliação de representação dos diversos locais de brasilidade na escrita de romance; e às novas técnicas de escrita, surgidas de uma nova mentalidade, menos dependentes dos modelos estrangeiros.

Nessa senda, o crítico Graciliano Ramos já havia detectado que a revolução de 30 tinha trazido como resultado um aumento no número de escritores e em uma percepção da abrangência do Brasil. Escritores antes conhecidos apenas localmente, como Veríssimo no sul e Lins do Rego no nordeste, agora eram lidos em toda parte, e não era preciso escrever no Rio de Janeiro, local de onde as obras eram anteriormente impostas ao resto do país. Da mesma forma, diminuía, a seu ver, a necessidade de recomendações de um intelectual a um jovem escritor para que este conseguisse publicar um livro. Ele ressalta em seus comentários o fato de ser um movimento de dentro para fora, resultante ainda de alguma melhoria nas condições de leitura e pelo surgimento do hábito de ler. Limitados pelo nível de cultura, por seu pouco acesso à língua estrangeira e pelo alto custo de importação dos livros, os brasileiros tiveram sua curiosidade como leitores conduzida para os autores nacionais, sob o estímulo da *indústria do livro*<sup>9</sup>.

Graciliano Ramos, porém, atemorizava-se da saturação dessa narrativa realista e do eventual esquecimento, na memória coletiva, dos autores de sua geração e de suas obras. Tais comentários estão contidos em arquivos não publicados de Graciliano Ramos, consultados por Erwin Torralbo Gimenez (GIMENEZ, 2012, p. 53).

A contribuição de 1930-1945 à literatura se dá, ainda, pelo viés do documental. “Cenários, acontecimentos, problemas, figuras humanas e tipos sociais são arrolados como testemunhas de uma evolução social que marcaria uma marcha definida para a afirmação mais radical do instinto da nacionalidade há um século preconizada por Machado de Assis” (MONTENEGRO, 1983, p. 14). Embora Pedro Paulo Montenegro reconheça que esses elementos sempre estiveram presentes na literatura brasileira até então produzida, a adoção do que ele chama de “um novo espírito crítico” leva o narrador a assumir novas posturas, sendo “participante coerente das coisas e dos seus resultados” (MONTENEGRO, 1983, p. 14). Além disso, é possível perceber as mudanças significativas de linguagem, na forma de captar e retratar os personagens, nos jeitos de contar e descrever, por conta de alterações e adoções de novos princípios estéticos e filosóficos.

---

<sup>9</sup> Antonio Candido apresenta o cenário editorial brasileiro na década de 1930-1940, a profusão de editoras e a relação entre elas e os escritores, em *A educação pela noite*, de 2006, p. 231-234.

Do ponto de vista ideológico, o Brasil se encontra em um momento de efervescência do pensamento marxista, em conexão próxima com a literatura. Em alguns momentos, é demandado do grupo que se coloca como intelectual na sociedade que se posiciona de modo aberto pelo comunismo ou pelo fascismo. Ou, ainda, que exponha suas opiniões acerca das relações entre esses posicionamentos e as ideologias religiosas, com algum grau de polarização, cuja pressão original não estava só na dimensão política ou na questão governamental, mas entre os próprios intelectuais e artistas. Para Candido,

o marxismo repercutiu em ensaístas, estudiosos, ficcionistas que não eram socialistas, nem comunistas, mas se impregnaram da atmosfera ‘social’ do tempo. (...) Foram muitos os escritores declaradamente de esquerda, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queirós, Adguar Bastos, Dionélio Machado, Oswald de Andrade... (CANDIDO, 2006, p. 229)

Ainda que na chamada pós-modernidade ou contemporaneidade os conceitos de luta de classes, de classes sociais e outros, tenham sido revisitados por alguns autores e até mesmo considerados superados por outros, apercebermo-nos deles ajuda a compreender discursos e práticas sociais em voga no período da escrita de Graciliano. No contexto da intelectualidade brasileira entre 1930-1945, ele se encontra dividido entre sua fidelidade à própria escrita como processo de percepção da realidade; e mesmo ao ato de criação (arte, experiência estética) ou a submissão a um projeto governamental e, ainda, ao mercado de trabalho. Antonio Candido faz uma observação nessa direção, quando afirma o novo lugar do intelectual e do artista nos anos de 1930:

Uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado – devido às novas condições econômico-sociais. E devido também à surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente. Os anos de 1930 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (CANDIDO, 2006, p. 220)

Essa correlação gera diversas situações: esses escritores e artistas se veem divididos entre os papéis de representantes da sociedade, podendo, a partir das elites às quais pertencem, “servir como veículo possível para manifestar os interesses e necessidades de expressão” das camadas mais populares, e também “encontrar uma alta justificativa para sua atividade” (CANDIDO, 2006, p. 235). Porém, esse posicionamento consistia em estar, ao mesmo tempo, do outro lado, em oposição a essa mesma elite cultural. Daí “o conceito de intelectual ou artista como opositor, ou seja, que seu lugar é no lado oposto da ordem

estabelecida e que faz parte de sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários” (CANDIDO, 2006, p. 235).

Essa compreensão exige um posicionamento franco (marcado historicamente à esquerda, diga-se de passagem) do escritor enquanto intelectual<sup>10</sup>. Jean-Paul Sartre, em *O que é literatura* (2004 [1948]), apresenta o processo da escrita como um *engajamento*. Para ele, o escritor, como ser histórico, escreve engajado na história e partilha com seu leitor não de um ideal de liberdade eterna que pode ser encontrado idealmente no discurso de qualquer modelo de governo, por exemplo. Mas escreve a partir de situações compartilhadas com seu leitor e que demandam posicionamentos concretos (SARTRE, 2004 [1948], p. 54-58). Ao assumir tal papel, é-lhe requerido, no espírito do tempo, que se *engaje* – isto é, que assuma uma posição frente ao seu momento histórico, pelo qual dialogue com seu leitor em um movimento de liberdade real, concreta. Ele fala dos *engajados dissimulados* não como aqueles que mentem de modo descarado, mas como pessoas a quem

basta-lhes velar um pouco a luz, ver as causas sem as consequências, ou vice-versa, assumir o fim silenciando sobre os meios, recusar a solidariedade com os seus pares, refugiar-se no espírito de seriedade; tirar da vida todo valor, considerando-a do ponto de vista da morte, e ao mesmo tempo, tirar da morte todo o seu horror, fugindo dela na banalidade da vida cotidiana; persuadir-se, quando se pertence à classe opressora, de que se pode escapar à sua classe pela grandeza dos sentimentos e, quando se faz parte dos oprimidos, dissimular a cumplicidade com os opressores, sustentando que é possível se manter livre mesmo acorrentado, desde que se tenha o gosto pela vida interior. (SARTRE, 2004 [1948], p. 61-62)

Se um homem aspira a ser um escritor, esse papel o levaria a assumir uma posição social, pela qual se torna um mediador, por meio do engajamento. Uma escolha inicial de liberdade, que é a de tornar-se escritor, torna-se uma demanda e uma certa função social à qual deve responder, se pretende tornar-se um homem que os outros reconhecem como escritor (SARTRE, 2004 [1948], p. 61-62). Esse tipo de concepção do intelectual, porém, como demonstrou Candido, trouxe diversas dificuldades práticas aos escritores e artistas no período de Vargas.

---

<sup>10</sup> Estamos inserindo algumas questões relativas ao intelectual aqui à guisa de dar ao tópico a amplitude inicial quanto à visão de mundo dos produtores culturais – com ênfase ao escritor e jornalista – no período histórico dado e em relação a Graciliano Ramos no trato de seus textos literários e não-literários. Mas a discussão do que seria o intelectual em relação ao escritor e ao jornalista será desenvolvida com propriedade no capítulo 2. Aqui, portanto, estamos apenas alinhavando alguns aspectos políticos, históricos, literários e das relações de trabalho que tangenciam a prática da pessoa que se pretende intelectual, no contexto de 1930-1945, sem a pretensão inicial de defini-la conceitualmente agora.

O governo se articulou para incluir artistas, literatos e intelectuais em geral, por meio da nomeação em cargos políticos, empregos em jornais e órgãos oficiais de imprensa e na esfera da educação. Por conta dos subsídios recebidos, muitos jornais se aliaram ideologicamente ao sistema governamental, sendo que “o intelectual e o artista foram intensamente cooptados pelos governos posteriores a 1930, devido ao grande aumento das atividades estatais e às exigências de uma crescente racionalização burocrática” (CANDIDO, 2006, p. 236).

A postura do governo provoca intensos deslocamentos entre os pensadores, ora pela submissão às ideologias do Estado, ora pela cobrança igualmente ideológica de partidos e grupos sociais aos quais pertencem. Essa situação chega a tal condição nesses anos que, em abril de 1950, a revista *Para todos*, mantida pelo partido, publica uma lista de 20 escritores e artistas considerados traidores do povo.

Mas o fato é que sobreviver da escrita era uma impossibilidade real; havia dificuldades de produção e distribuição dos livros. Além da escassez financeira e dos altos níveis de analfabetismo, aliados a uma cultura de pouco valor aos livros e ao menosprezo aos autores brasileiros em contrapartida da supervalorização dos estrangeiros, ainda era preciso driblar censores. Seus ideais estéticos, filosóficos e vivenciais encontravam-se em constante tensão. Era preciso estar na academia, na mídia, no serviço público e depender de apoios governamentais para subsidiar a escrita (cf. MORAES, 2012, p. 73).

Surgiam dissensões entre os próprios intelectuais, alinhados muitas vezes em lados opostos nos embates políticos, econômicos e sociais. Saber experimentar criativamente a diferença entre o livre pensamento e o serviço ao governo é particularmente difícil aos escritores. Porém, por essas condições é que determinados temas e problemáticas são trabalhados em suas obras, com ênfase para figuras como o camponês, o proletário, os empobrecidos na sociedade.

Candido afirma “a ligação entre a estrutura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e as influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais para se tornarem a substância do ato criador” (CANDIDO, 2006, p. 197). No regionalismo brasileiro (que Candido define como “toda a ficção vinculada à descrição das regiões e dos costumes rurais desde o Romantismo”), a temática do subdesenvolvimento “invade o campo da consciência e da sensibilidade do escritor” e manifesta-se como estímulo positivo ou negativo em sua criação, gerando “consciência da crise” e “sentimento de urgência, o empenho

político” (CANDIDO, 2006, p. 190-191). Esses fatores requerem uma elaboração literária criativa e engajada.

Só para citar como esse conflito foi elaborado literariamente por Graciliano Ramos, no romance *Angústia* (1936), Luiz da Silva, o protagonista, que exerce a função de jornalista e aspira a ser escritor, seguiu Marina (a principal personagem feminina, a quem ele deseja, mas que se interessa por seu antagonista) até um local onde fora fazer um aborto. Enquanto a esperava, de dentro de um botequim, pensava em “coisas sagradas. Deus, pátria, família, coisas distantes”, em meio aos pobres que bebericam (RAMOS, s/d [1936], p. 168). Porém, ao observar mais detidamente os habitantes do bairro, desejou “retirar-(se) dali, ingressar de novo na sociedade dos funcionários e dos literatos” (RAMOS, s/d [1936], p. 168). Se “o artista tem que ir aonde o povo está”, como superar o asco que a multidão lhe ocasiona? Como confessar que aspira à mesma elite que despreza? Como conciliar a sobrevivência e a autonomia de sua escrita se sente humilhação pela necessidade financeira inescapável?

Luiz da Silva aponta como Graciliano traz para a literatura a vitalidade dessa experiência vivida, tornando singular a forma como constrói seus personagens jornalistas. Ele ilustra literariamente o que Candido aponta na vida como um processo difícil: “nem sempre foi fácil a colaboração sem submissão de um intelectual, cujo grupo se radicalizava, com um estado de cunho cada vez mais autoritário. Resultaram tensões e acomodações, com incremento da divisão de papéis no mesmo indivíduo” (CANDIDO, 2006, p. 236).

Considerando todo o contexto mencionado acima, boa parte dos pesquisadores aqui mencionados considera o “Romance de Trinta” como o conjunto das produções literárias de cunho social e inspiração realista. É, ainda, bastante marcado pelo regionalismo (particularmente o nordestino, mas de igual modo o gaúcho e o mineiro), em função do predomínio da temática rural, como já pontuamos anteriormente, com as contribuições de Candido, ao abordar as temáticas da visão de mundo. Porém, a expressão é tanto abrangente em si mesma quanto restrita em relação aos sentidos que adquiriu no campo da crítica literária.

Luis Bueno demonstra que, embora hoje seja comum nos livros da área, essa expressão como definição de um tipo de escrita literária não apareceu nos livros até 1982, com José Hildebrando Danacal (BUENO, 2012, p. 20). Uma das suas críticas se refere às tendências que fazem recair a ênfase sobre a produção nordestina, esvaziando o aspecto regionalista da escrita gaúcha, amazônica, mineira, etc., do período. De igual modo, Bueno

relativiza a tensão política e as relações desses autores com o modernismo e o chamado pós-modernismo com o qual foram identificados durante a década de 1940 e as seguintes.

Gilberto Mendonça Teles, ao fazer uma retrospectiva sobre os críticos que se debruçaram a analisar o romance de 30, afirma que eles operam na esfera da

perífrase, traçando em torno da obra (percebida como um signo) a cadeia de relações que, através da análise, ele conseguiu depreender do sistema fechado e sem fundo que é a obra literária. A sua linguagem, portanto, é uma perífrase, no sentido de um discurso que envolve outro discurso para revelar a sua [dela] organização interna e o seu valor como obra de arte literária (TELES, 1983, p.43).

Assim, ficaria em segundo plano, ao menos inicialmente, a percepção de uma visão de mundo, pois o olhar analítico se detém sobre a criação em si mesma. Mas a abordagem de Teles nos interessa por conta de seu estudo panorâmico da crítica ao Romance de 30 no nordeste, no qual Graciliano Ramos é situado como autor regionalista. O pesquisador trabalha a partir de alguns eixos, pelos quais organiza os textos dos críticos: a crítica normativa, a crítica monográfica, a crítica acadêmica mais aprofundada (mestrado e doutorado) e a crítica histórico-literária. Alguns elementos que lista nos interessam em relação aos últimos, os críticos literários. Por trazerem à tona diversos elementos em torno e por dentro da obra literária, evidenciam conexões, sentidos, tradições e demais elementos que permitem elucidar a visão de mundo de um autor e seu máximo de consciência possível.

Dentre os escritores que aborda, Teles menciona Haroldo Bruno que, em 1957, afirmava que “Graciliano Ramos constitui o exemplo mais alto, no Brasil, do romancista que soube equilibrar o ‘realismo social’ e as ‘tendências psicológicas’, valorizando ‘por igual as aliciações do meio ambiente e as reações da consciência individual’” (TELES, 1983, p. 64).

Gledson, por sua vez, ao estabelecer uma comparação entre *Angústia*, de Graciliano Ramos e *O amauense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, traz a percepção de que as obras “fazem uma ponte sobre a importante divisão entre o social e o individual (ou psicológico) e são, nesse aspecto, deliberadamente experimentais” (GLEDSON, 2003, p. 204). A angústia expressa no título do romance de Graciliano possui, é claro, uma base social bem elaborada; é fruto de um processo de desagregação e degradação das oligarquias rurais nordestinas, em seu caso, e mineiras, no caso de Cyro dos Anjos. Mas, além disso, existe uma dimensão literária:

eles se expressam por meio da escrita, mas simultaneamente desconfiam da ‘literatura’. Escrever é uma necessidade para ambos, mas isso não é, de forma alguma, uma atividade inocente e livre – outras questões à parte, os seus empregos também implicam em escrever (...). Em *Angústia*, a condição socialmente comprometida da literatura vem ao primeiro plano, como é

natural, considerando-se a índole mais rebelde do narrador (...) Mas também em *Angústia* a literatura representa uma esperança de libertação. (GLEDSON, 2003, p. 205-207)

Desta forma, o confronto entre a literatura como atividade intelectual e como produto se põe, de modo inexorável, exigindo do autor, por meio de seu personagem, que teste os seus limites e os transgrida (GLEDSON, 2003, p. 209). Essas questões estão em voga tanto no aspecto da mentalidade quando da prática cotidiana dos escritores do tempo de Graciliano Ramos e demandam deles respostas concretas, emanadas dos posicionamentos que tomam em sociedade e daqueles elaborados literariamente.

No ensejo de ampliar o leque de olhares sobre a produção do período e os tipos de respostas fornecidas por esses pensadores, tem surgido um interesse por autores até então à margem do cânone ou que, à primeira vista, focaram seus personagens mais no âmbito psicológico do que social (embora haja críticos que relativizem tal polaridade, compreendendo maior riqueza nas dinâmicas estéticas e temáticas dos escritores).

De igual modo, proliferam pesquisas sobre escritores que aliam a atividade literária à prática jornalística, dado o número significativo deles. Para uma nova abordagem de sua escrita, os pesquisadores se interessam por sua produção não-literária, como crônicas, notícias de jornal e cartas, levando em conta ainda as questões socioculturais, políticas e econômicas, bem como a dimensão estética específica surgida nesse período.

### **1.3. Literatura e jornalismo: interfaces e fronteiras**

A relação entre jornalismo e literatura é percebida e inegável. Seja quando se fala da presença de elementos jornalísticos em romances ou de elementos literários no discurso jornalístico – inclusive a existência de um gênero chamado “jornalismo literário”<sup>11</sup> – seja quando se considera a existência humana como campo em que tanto a narrativa jornalística

---

<sup>11</sup> Segundo Edvaldo Pereira Lima, um dos mais renomados teóricos do jornalismo literário no Brasil, “os norte-americanos aplicam o termo *jornalismo literário* para designar a narrativa jornalística que emprega recursos literários. Os espanhóis a denominam de *periodismo informativo de creación*. Esse emprego é necessário porque, para alcançar poder de mobilização do leitor e de retenção de leitura por sua parte, a narrativa de profundidade deve possuir qualidade literária” (LIMA, 1995, p. 142). Dentre as características que o diferenciam do jornalismo cotidiano, estão “construção através de cenas, a escolha mais variada de perspectivas – angulação –, o aproveitamento mais dinâmico do diálogo e das vozes dos personagens, o uso de detalhes significativos do ambiente” (LIMA, 1995, p. 142). Além disso, pode-se variar o ponto de vista da narrativa, inclusive com o uso de primeira pessoa, bem como permite o uso de metáforas, figuras de retórica, uso de recursos cinematográficos para um relato mais detalhado da ação ao leitor, citações diretas, etc. Argumentando na direção da conexão entre jornalismo e literatura, Lima aborda o modo de construção de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, como uma narrativa cuja origem estava na prática jornalística do autor e cuja versão final “está para o futuro desenvolvimento do livro-reportagem no Brasil como, digamos, *Por quem os sinos dobram* tenha estado como estímulo para o jornalismo literário americano dos anos 40 ou 50 (LIMA, 1995, p. 164).

quanto a narrativa literária se constituem, há uma contaminação que não pode ser negligenciada (cf. NICOLATO, 2006, p. 1). Assim já o definia Fernando Pessoa:

O jornalismo, *sendo literatura*, dirige-se todavia ao homem imediato e ao dia que passa. Tem a força directa das artes inferiores mas humanas, como o canto e a dança; tem a força de ambiente das artes visuais; tem a força mental da literatura, por *de facto ser literatura*. Como, porém, *o seu fim não é senão ser literatura naquele dia, ou em poucos dias*, ou, quando muito, numa breve época ou curta geração, vive perfeitamente conforme com os seus fins (PESSOA, 1998, p. 283, grifos nossos).

Trata-se de pensar o dia, não algo além. Mesmo assim é interessante que os jornalistas que se consagram como escritores vão tendo, depois, um olhar da própria crítica que revisita suas obras e eleva aquilo que inicialmente foi produzido em um ambiente de intimidade, como as cartas, ou feitas para o jornal do dia, como as crônicas a um status de permanência.

De igual modo, é um dado já mensurado por pesquisadores de que um número considerável de escritores principia suas carreiras literárias como jornalistas. Em 1904, João do Rio já investigava a relação entre jornalismo e literatura por meio de uma pesquisa junto a cerca de 40 escritores selecionados. Nem todos responderam à entrevista enviada, mas ainda assim o jornalista produziu uma obra de peso, em termos de variedade de estilos e autores. Dentre as perguntas, havia esta: “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?”

Esse trabalho, hoje em domínio público, pode ser consultado online, mas lança luzes sobre um problema até o momento pouco investigado – como afirma Maria Isabel Edom Pires, professora de literatura da UnB – embora seja facilmente identificável e até quantificável (PIRES, 2002). A autora afirma que “no início do século XIX, a constituição de gêneros como a crônica e o romance-folhetim contribuiu a seu modo para a profissionalização dos literatos, para sua maior visibilidade na cena cultural e para a democratização da literatura” (PIRES, 2002, p. 13). Esse fato é o ponto de partida para Pires perguntar pelo perfil do jornalista-escritor.

Sem chegar a analisar o que catalogou sob um olhar mais crítico, João do Rio tem em sua obra um perfil desses autores e uma visão particular de cada um. Ele não tenta articular as entrevistas, senão apenas expor cada uma. Porém, com fins de posfácio, reproduz a fala de um amigo que o incentivou a levar a termo a pesquisa. Depois da leitura dos originais, o amigo tenta expor uma percepção geral, uma possibilidade de representação do escritor-jornalista naquele período histórico. Há aqui diversos aspectos com os quais Graciliano concordaria, como veremos no decorrer desta pesquisa:

Hoje o jornalismo é uma profissão, quando antigamente era um meio político de trepar<sup>12</sup>; hoje o escritor trabalha para o editor e não manda vender como José de Alencar e o Manuel de Macedo por um preto de balaio no braço, as suas obras de porta em porta, como melancias ou tangerinas. Uma nova necessidade infiltrou-se nos nossos hábitos: a necessidade da higiene e do confortável. O escritor precisa de higiene, de cuidados, de luxo. (...) Os tempos mudaram, meu caro. Há vinte anos um sujeito para fingir de pensador começava por ter a barba por fazer e o fato cheio de nódoas. Hoje, um tipo nessas condições seria posto fora até mesmo das confeitarias, que são e sempre foram as colmeias dos ociosos. (RIO, 1904, p.100)

Para corroborar sua argumentação acerca da importância da temática, Pires realiza uma descrição variada de textos e personagens nos quais esses autores exploram as condições de produção da notícia, suas percepções quanto ao *ethos* da profissão, as implicações ideológicas, as lutas internas dos jornalistas frente a pressões políticas e ideológicas e, inclusive, uma constituição em alguns momentos ainda romântica quanto ao perfil da profissão. Apresentar tais exemplos é levantar a importância de estudar a relação entre o jornalismo e a literatura indo além dos textos, buscando o lugar das condições sociais de sua produção. E, de igual modo, é fundamental observar o perfil dos profissionais, formulado por cada época, e os impasses enfrentados por esses jornalistas-literatos na constituição de seus textos.

Em sua análise, Pires (2002) critica a literatura que coloca o jornalismo ao rés-do-chão e defende um estudo que visualize os outros campos de conhecimento na medição de forças com a literatura. De igual modo, visualiza a possibilidade de que o estudo da relação entre jornalismo e literatura ajude a repensar o lugar do intelectual latino-americano, verificando como os jornais são importantes na constituição de sua fala. Em diversos momentos significativos da história brasileira, mormente no período de nossa análise, o jornal é um espaço privilegiado no qual os discursos dos intelectuais circulam.

A busca pela relação entre jornalismo e literatura produziu algumas pesquisas que resgatam as crônicas publicadas em jornais. Em 2005, a jornalista Cristiane Costa retomou a enquete de João do Rio supramencionada e desenvolveu uma pesquisa que resultou no livro *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*, publicado pela Companhia das Letras. A autora retoma esta última pergunta, trabalhando a relação entre jornalismo e literatura como uma região de fronteiras. Em nossa pesquisa, as informações sobre Graciliano

---

<sup>12</sup> Esse termo é usado pelos autores do período em situação diversa da conotação sexual que possui na atualidade. Está relacionado com a ideia de subir na vida. Parece derivar da metáfora do animal que sobe na árvore e vai galgando os galhos até alcançar o topo. O próprio Graciliano Ramos usa o termo em *Caetés* para se referir a um político que começa no município sua carreira até se tornar deputado estadual.

Ramos enriqueceram bastante as possibilidades de análise e aparecem tanto neste capítulo da tese quanto no seguinte.

Outro exemplo é o de Márcia Aparecida Barbosa Vianna (2008), que indaga pela poética existente nas crônicas de Raul Pompeia e procura situar o autor no seu contexto, percebendo como ele pensa o processo criativo, analisando sua retórica, erudição, linguagem, subjetivismo e particularidades textuais, em confrontação com seu momento histórico. Procura perceber como a escrita e o modo de pensar do autor provocam afetos em seus leitores. A pesquisadora afirma que seu trabalho procurou traçar um “plano coincidente” para o qual convergiram a aplicação literária e a aplicação jornalística do texto pompeiano. A tese permitiu desvelar a relação entre o jornalismo e a literatura, tendo a crônica como terreno comum.

Este ponto é particularmente interessante, posto que a crônica permite identificar o pensamento do autor, que se posiciona como sujeito político e muitas vezes põe em evidência os sentidos presentes em seus personagens. A crônica se torna um elemento singular de análise da vida de autores que transitaram entre o jornalismo e a literatura, permitindo perceber trocas estéticas entre os dois campos, bem como uma intrincada relação de temas e de formas de abordagem que enriquecem ambos os campos e geram novos sentidos e conhecimentos.

Em termos de renovação estética, a “descentralização do sujeito, produto da modernidade, e o surgimento de vanguardas vão derrubar os alicerces da arte convencional, e a literatura será afetada diretamente por esse novo discurso que também se aproxima do pragmático e das novas experimentações” (NICOLATO, 2006, p. 2) que caracterizam o jornalismo. Assim, a literatura dos séculos XX e XXI pode abarcar tanto as preocupações mais individualistas e intimistas quanto trazer “o caráter mais objetivo e a urgência e o imediatismo da linguagem jornalística” (NICOLATO, 2006, p. 2). De igual modo, o jornalismo se apropria das técnicas e dos modos discursivos da literatura para produzir, por exemplo, reportagens, perfis e biografias. Ademais, tanto jornalismo quanto literatura apoiam-se no uso das palavras, da linguagem, no tempo e no espaço, como seu campo comum de significados e apropriações. No contexto brasileiro, em particular, a relação entre jornalismo e literatura viveu momentos de distanciamento e aproximação, especialmente nos tempos mais recentes, conforme afirma Bulhões (2007, p. 9).

Santaella (2005, p. 6) levanta outro fator a considerar na relação jornalismo-literatura: há um momento histórico em que “a cultura vai perdendo a proeminência das belas letras e

das belas artes para ser dominada pelos meios de comunicação”. Esse momento está relacionado com a revolução industrial, em que o capitalismo nascente, a cultura urbana e a nova sociedade de consumo aparecem como elementos transformadores do contexto social em que as belas artes e as belas letras operavam anteriormente.

Na linha reflexiva que relembra Walter Benjamin, ao argumentar sobre a perda da aura na era da reprodutibilidade técnica, Santaella acrescenta que a reprodução em larga escala de imagens e informação por causa do avanço tecnológico é uma marca desse novo momento. Os artistas se apropriam dessas novas ferramentas e, por isso, expandem o seu campo de trabalho para incluir uma interface com a publicidade, o cinema, a televisão, a moda, etc. A própria arte, para ser divulgada, passou a usar materiais de propaganda, reproduções, catálogos, críticas em jornais, entrevistas e as mais variadas formas de alcançar públicos cada vez maiores e mais diversificados. Assim, tanto a performance artística quando sua divulgação acontecem com a utilização dos meios de comunicação. Santaella entende esse momento como “convergência”, o que não significa “identificar-se, mas tomar rumos que, não obstante as diferenças, se dirijam para a ocupação de territórios comuns, nos quais as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios” (SANTAELLA, 2005, p.7).

No âmbito da crítica literária, a variedade de opiniões sobre o jornalismo e seu espaço na relação com a literatura é igualmente abundante. Só para citar dois entre críticos relevantes,

Massaud Moisés não concorda que o jornalismo se converta em atividade literária. Ocasionalmente, o jornal pode converter-se em um veículo literário, mas o que prevalece não é o aspecto criativo e estético, e sim o informativo, já que é pragmático, utilitário, vazado de linguagem referencial (...) Alceu Amoroso Lima considera o jornalismo como um gênero literário, como arte verbal em prosa de apreciação dos acontecimentos. E por acontecimentos entende não apenas os fatos históricos, mas tudo o que faz parte da trama do cotidiano e da vida, tanto individual como social. (SANTOS, 2007, p. 3)

De igual modo, cabe destacar a dificuldade existente até mesmo em caracterizar, de modo definitivo, o que seja a narrativa. Motta nos alerta sobre isso quando afirma:

As ciências da linguagem percorrem uma extensão que vai da teoria literária (nova crítica, formalismo russo, teorias da recepção, teorias semiológicas estruturalistas, teorias marxistas) passando pelas tradições hermenêutica, analítica e simbólica, pela linguística, a semântica, a pragmática, a retórica moderna, a sociolinguística, o pós-estruturalismo, pós-modernismo, teorias do ato de fala, o construtivismo e outras vertentes. Não é fácil encontrar um caminho iluminador sobre o paradigma narrativo nessa densa floresta. (MOTTA, 2004, p. 2)

Apesar de todas as dificuldades pontuadas, ainda justifica-se estudar esta relação no interior dos estudos literários, haja vista que a conexão entre jornalismo e literatura, embora permeada por aproximações e afastamentos, não pode ser posta de lado. Ela é perceptível tanto historicamente quanto no interior mesmo dos discursos produzidos pelos dois campos do conhecimento.

Não se quer aqui discutir o jornalismo como um gênero literário ou não, como faz Alceu Amoroso Lima (1990), mas é relevante que diversos pesquisadores da literatura tenham indagado por um aspecto estético, em particular nas crônicas de autores consagrados, que valeria a pena investigar, tirando os textos de seu lugar original e elevando-os ao *status* de produção literária, o que é uma contribuição significativa para os novos sentidos do texto.

No caso de nossa pesquisa, basta-nos pontuar a relação consistente: muitos dos literatos brasileiros de reconhecido valor, em algum momento ou durante sua carreira, seguiram a profissão de jornalistas e a elaboração literária encontra seu nascedouro, de modo significativo, na práxis desses escritores.

### *1.3.1. O jornalismo na origem do romance*

Ian Watt aponta o realismo como diferença essencial entre o romance do século 18 e a ficção antes disso. A seguir, procura determinar o significado de realismo, escapando às comparações entre essa forma e o que era considerado como idealismo, por exemplo, para fixar-se no que lhe parece mais premente: que o novo gênero se caracteriza por “retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 1990 [1957], p. 12-13).

O romance colocaria, de modo mais evidente, um problema epistemológico: “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” (WATT, 1990 [1957], p. 13). É com o romance que se sai da perspectiva literária dos universais para adotar, segundo Watt, a postura, os métodos de investigação e os tipos de problema levantados pelo realismo, particularmente em sua origem filosófica. Com ele, se assume uma orientação individualista e inovadora nas formas literárias. Watt faz uma conexão entre o romance e a cultura que conferiu, nos últimos séculos, um valor imenso à originalidade e à novidade, pois o romance nasce nesse contexto em que a experiência individual prevalece acerca do entendimento da realidade.

Outra mudança significativa apontada por Watt está relacionada com um enredo que parte de pessoas específicas em circunstâncias específicas, em oposição à estrutura formal, encontrada na epopeia. Os ambientes passaram a ser apresentados e descritos com mais intensidade e a individuação dos personagens segue o mesmo processo. Inclusive a questão do nome próprio aparece como uma marca da vida social no romance, de modo que o personagem se individua e se reconhece identitariamente, do mesmo modo que na vida real. Personagens passam a ter nomes e sobrenomes e em alguns casos são pensados pelos autores como condizentes com a personalidade que pretendem construir. Os autores escolhiam nomes e sobrenomes contemporâneos e usuais.

Outra característica importante levantada por Watt se refere à forma como o romance funciona no tempo narrativo. A preocupação com a “totalidade da vida” ou “com a vida através do tempo” (WATT, 1990 [1957], p. 22-23) aparece em recursos literários como o fluxo de consciência, a relação causal entre passado e presente, o uso de epístolas datadas e com a hora registrada (como em Samuel Richardson, por exemplo), tudo isso mostra como o romance marca o tempo em uma perspectiva só possível na era moderna. Ele cita *Tom Jones* como um exemplo em que o romance toma emprestada a noção de tempo como na imprensa escrita (o almanaque) e inclui até mesmo as fases da lua e a revolta jacobina de 1745, situando assim a história no tempo (WATT, 1990 [1957], p. 25). A mesma modificação inclui o espaço, que passa a ser muito mais descrito, o que não interessava aos escritores anteriores, mas que agora ajuda na verossimilhança requerida. Todas essas características compõem o *realismo formal* que caracteriza o romance.

Quando levanta o conjunto de elementos que marcam estilisticamente o início do romance na Inglaterra, é possível a Watt fazer uma relação entre os livros e o público-leitor, que ele reconhece como sucinta. Ele aponta diversos relatos que atestam um aumento do número de pessoas que liam, principalmente panfletos e jornais, embora esse número equivalesse a uma a cada onze pessoas. Do mesmo modo, o número de livros publicados saltou de 100 para 372 na média anual entre 1666 e 1802, mas ainda é relativamente muito pequeno.

Watt aponta que as limitações das oportunidades de instrução eram grandes: não havia escolas regulares ou mantidas pelo governo, senão por doações ou conectadas a atividades religiosas, com frequência irregular. Era provável que, no campo, a maioria da população não soubesse ler, mas, nas cidades, predominasse o semianalfabetismo à falta total de conhecimento das letras. As classes mais abastadas, aliás, viam a instrução dos pobres como

perniciosa e muitos destes tinham receio de instruir seus filhos e depois não contar com eles nos trabalhos braçais. Nas cidades, as crianças eram cada vez mais usadas para suprir a demanda industrial, que não estava sujeita às intempéries do clima. Além disso, saber ler era algo necessário somente a determinados serviços da classe média. Assim, mesmo entre os que sabiam ler, é provável que a maior parte utilizasse esse conhecimento muito mais para o trabalho do que para a literatura. Ademais, o alto custo dos livros, que Watt apresenta com muitos exemplos, era mais um fator restritivo, talvez o mais importante do ponto de vista do escritor.

Contudo, quando os romances começam a circular, eles tinham um fator de interesse: eram mais baratos do que as outras produções costumeiras, podiam ser comprados em volumes menores, encadernados ou não. Embora ainda não fosse um gênero popular, era acessível aos novos leitores da classe média. Havia jornais que publicavam os romances em capítulos. Watt coloca o papel preponderante das bibliotecas públicas ou circulantes, que depois de 1740 se popularizaram. Nelas predominavam os romances. Watt assevera que a maioria dos leitores eram mulheres, das classes alta e média, que não podiam participar dos divertimentos masculinos, mas tinham muito tempo livre (WATT, 1990 [1957], p. 41).

Outro fator que aqui nos interessa é a conexão entre o romance e o jornalismo na Inglaterra do século 18 que Watt nos informa. Os dois periódicos de maior circulação, *Spectator* e *Tatler*, publicavam ensaios sobre temas de interesse geral e são considerados as mais famosas inovações literárias daquele século. No entanto, Watt entende que os jornalistas de sucesso não conseguiam criar personagens interessantes. Porém, o jornalismo teve o mérito de atrair muitos leitores interessados em temas laicos e preparou, de algum modo, o cenário para uma nova forma de ficção. Do mesmo modo, é com o *Gentleman's Magazine*, que surgiu em 1731 e trazia informações práticas “sobre a vida cotidiana e uma conjugação de ensinamento com distração” (WATT, 1990 [1957], p. 49), que começa a surgir o profissional da escrita.

Os editores ou “livreiros” ocupavam uma posição entre o escritor e o impressor e entre estes e o público. Eles eram aristocratas, membros do Parlamento ou figuras ligadas a pessoas importantes. Controlando a mídia – jornais e revistas – e detendo o monopólio da publicidade, esse grupo acabava por monopolizar os escritores, que só tinham esse canal para uma publicação mais frutífera de seus escritos. Eles se tornaram os padrões de uma nova indústria que reunia os trabalhadores da ideia, passando pelo papel e chegando às vendas. Embora não estivessem particularmente interessados no gênero romance, os livreiros acabaram ajudando

em sua origem e difusão, justamente por não obrigarem os escritores a se sujeitarem aos padrões da elite literária e por seu interesse em obras em que a linguagem fosse mais explícita para o leitor menos instruído. Para os escritores, era igualmente interessante, porque eles poderiam ter um menor tempo para recebimentos, sendo que o volume de sua produção e a rapidez na entrega passavam a ser fatores importantes, bem como motivos de bastante críticas. Essa relação favoreceu, ainda, a produção em prosa ao invés de poesia – a primeira era de algum modo mais fácil e profícua em páginas.

Watt afirma que a relação dos romancistas ingleses com esse mundo dos livreiros – tipografias, vendas de livros e jornalismo – bem como sua inserção na nova classe média emergente são dois fatores que fizeram com que pudessem expressar as necessidades de seu público com maior liberdade. Esse seria um efeito fundamental da mudança na composição do público-leitor e do predomínio dos livreiros sobre o surgimento do romance.

No Brasil, essa conexão entre a literatura e o jornalismo percorre alguns caminhos análogos, particularmente no contexto da produção e da divulgação. Aqui os folhetins e crônicas, além dos sonetos e poemas diversos em papel de jornal foram os caminhos inicialmente tomados por muitos escritores para a divulgação de suas obras. John Gledson, por exemplo, levanta 248 crônicas publicadas por Machado de Assis na *Gazeta de Notícias* entre 1892 e 1897 (MACHADO DE ASSIS, 1996 [1892-1897]). Raul Pompeia, Olavo Bilac, Lima Barreto e uma leva de outros escritores já vinham percorrendo essas mesmas sendas em que agora se inserem os autores modernistas e regionalistas. No século XX, com a onda marxista que se move no país depois de 30, o jornal se torna, de modo ainda mais enfático, espaço de engajamento político e ideológico, como aparece nos artigos opinativos escritos por esses intelectuais.

Além disso, as editoras estão associadas muitas vezes aos jornais. É das páginas destes últimos que saltam aos olhos do editor Shmidt os relatórios do prefeito Graciliano e são dados os primeiros passos para a publicação de *Caetés*. Candido afirma, mostrando que no Brasil o clima em 30 não era assim tão diferente da Inglaterra no século anterior, que os autores então “procuravam se ajustar à preferência da moda e dos editores – como por exemplo o ‘romance social’ e os estudos brasileiros” (CANDIDO, 2006, p. 231). Folhetos periódicos como *Preto e Branco*, da Editora Globo, que “trazia notícias informativas e críticas” sobre os autores da casa (CANDIDO, 2006, p. 233) e havia ainda uma conexão, bem distinta do cenário de Watt, que era a conjugação dos livros de literatura com os didáticos, como meio de popularização dos autores. Isso se refere ao fato de que, neste momento, há um evidente projeto ideológico

em voga na literatura brasileira que, desde as suas origens, Candido trata por *empenhada* (CANDIDO, 2000), isto é, comprometida ideologicamente com a ideia do nacional, do patriotismo e da língua brasileira, questões que aparecem de modos muito distintos nas diversas escolas literárias brasileiras, mas sempre presentes.

Walter Benjamin, em *O autor como produtor*, enfatiza a imprensa como instância decisiva, da qual se deve partir qualquer análise do intelectual como produtor. Segundo ele, “o jornal representa, do ponto de vista técnico, a posição mais importante a ser ocupada pelo escritor”, mas considerando que ela pertence ao capital, “ela é ocupada pelo inimigo”. Por isso, “não é de admirar que o escritor encontre as maiores dificuldades para compreender seu condicionamento social” (BENJAMIN, 2006 [1934], p. 125). Relevante a esse argumento é uma curiosa crônica de Graciliano, publicada em *Linhas Tortas*, com o título “Um amigo em talas”, no qual apresenta um conhecido, chamado Amadeu Amaral Jr., que teria publicado um artigo em um jornal em busca de emprego. Depois de introduzir o personagem, construído como um sujeito exótico, de barba grande e hábitos estranhos, que coabitava a mesma pensão que ele na juventude, Graciliano o reencontra nas páginas de um jornal, pedindo emprego: “Intelectual desempregado. Amadeu Amaral Júnior, em estado de desemprego, aceita esmolas, donativos, roupa velha, pão dormido. Também aceita trabalho” (RAMOS, 1976, p. 125).

A crônica quer, de fato, desvelar o condicionamento social a que o jornalista está sujeito. Primeiramente, expõe a dimensão econômica já que é preciso anunciar em jornal que se está procurando um emprego de jornalista! E não é só: um segundo anúncio, meses depois, demonstra que não é fácil viver da escrita: “Minha situação continua preta. Reitero o apelo às almas bem formadas: deem de comer a quem tem fome, uma fome atávica, milenária. Deem-me trabalho. (...) Deem-me trabalho pelo amor de Deus ou do diabo” (RAMOS, 1976, p. 126). Sobre a afirmação benjaminiana de que a imprensa é o inimigo, Graciliano certamente não discordaria, já que, para ele, Amadeu Jr. talvez “não escrupulize em por a sua pena a serviço de qualquer dessas duas entidades, o que não admira, pois Amadeu é jornalista” (RAMOS, 1976, p. 126), o que revela, de igual modo, a dimensão ideológica de seu condicionamento. Não é sem uma ponta de ironia que Graciliano pergunta: se as empresas produzem produtos e sujeitos desempregados os anunciam em jornais, por que o articulista, “precisamente o indivíduo capaz de arrumar umas linhas com decência, deve calar-se e roer chifres” (RAMOS, 1976, p. 126)?

Em *São Bernardo*, essa dura relação entre o dono do capital e o jornalista é mostrada do ponto de vista de Paulo Honório sobre Costa Brito, jornalista proprietário da *Gazeta*. Ao longo do romance, quando o fazendeiro tem interesse em alavancar alguma relação política que lhe favoreça economicamente, ele recorre ao jornal, mandando publicar notícias da fazenda ou de benfeitorias em sua vila e arredores. Porém, como o jornal necessita de subsídios para sua manutenção, regularmente Costa Brito envia cartas solicitando anúncios. Certa feita, “em troca de uma notícia besta de quatro linhas, o diretor da *Gazeta* ainda me lambera cinquenta mil-réis em um café, bebendo cerveja com indignação” (RAMOS, 2013 [1934], p. 70). Somente neste trecho temos uma fala em primeira pessoa de Costa Brito e ela é relevante para mostrar o lugar de fala do jornalista na disputa com o capital:

Querem jornal de graça. Para o inferno! A vida inteira escrevendo como um condenado, mentindo, para esses moços subirem! Só a despesa que se tem! Só o preço do papel! E na eleição, coice. Nem uma porcaria, uma desgraça que qualquer prefeito analfabeto consegue com facilidade. Querem elogios. Está aqui para eles! (RAMOS, 2013 [1934], p. 71).

Esses exemplos mostram como o ofício literário em Graciliano reflete sobre as práticas e as relações difíceis entre o escritor, a imprensa e o capital, com a habilidade de contrapor discursivamente tais pontos de vistas em um embate singular. É uma relação tensa, pois como atesta Paulo Honório, o capital não gosta “de questões com gente de imprensa” (RAMOS, 2013 [1934], p. 71). Desta forma, reconhece sua capacidade de mobilização, ao mesmo tempo que a condiciona por meio do fomento financeiro, da ideologia política ou até mesmo da violência. Não é raro que Paulo Honório tenha pensamentos de mandar matar ou agredir violentamente o dono do jornal quando contrariado, ainda que certo receio o impeça de concretizar tais planos.

Benjamin defende a tese de que o intelectual deve ser definido “por sua posição no processo produtivo” (BENJAMIN, 2006 [1934], p. 126). Para ser efetivo nesse ponto, o escritor precisa “modificar o aparelho produtivo”. Benjamin faz diversas considerações sobre esse aspecto e chega à conclusão de que o escritor só tem uma exigência, que é refletir sobre sua própria posição no processo produtivo. Essa tarefa não é recusada por Graciliano, quer nos romances, quer nas crônicas. Em “A marcha para o campo”, contida em *Linhas Tortas*, ele explicita seu entendimento acerca das dificuldades entre o campo e a cidade, no caso específico do nordeste. A seu ver, no crescente processo de urbanização, “a parte mais culta, constituída pelas chamadas classes intelectuais, tenta agarrar-se ao funcionalismo, à imprensa e outras ocupações mais ou menos precárias” (RAMOS, 1976, p. 128). Todos os personagens

jornalistas de seus romances e mesmo alguns periféricos que pululam em torno da imprensa, como o guarda-livros da *Gazeta*, em *São Bernardo*, vêm de algum processo desagregador da oligarquia que os força em direção a tais campos de trabalho. São ocupações precárias tanto do ponto de vista financeiro quanto do ofício da escrita, ainda mais sujeita aos desmandos das questões econômicas ou políticas, principalmente.

Nesse sentido, a escrita nordestina possui papel preponderante para Graciliano Ramos ao tentar, entre outras coisas, deslocar o eixo produtivo do sudeste por meio dos conteúdos dos romances tanto quanto pelo estilo de seus autores e autoras. Essa escrita sofre por isso azares de toda ordem, até mesmo por parte de outros escritores, mas consegue, na vertente benjaminiana, modificar o processo produtivo, nesse aspecto especificamente pela subversão da linguagem e dos temas de seus romances.

Graciliano é simples ao explicar, em “Norte e Sul” (RAMOS, 1976, p. 135) que há dois tipos de escritores brasileiros: aqueles que gostam de escrever sobre coisas que existem e aqueles que gostam de escrever sobre fatos existentes na imaginação. Ele também define os leitores em dois tipos: as criaturas vivas, que apreciam a escrita dos primeiros autores; e as criaturas mortas, “empalhadas em bibliotecas”, que apreciam o segundo tipo de autor, que escreve sobre coisas longe da terra, sobre sentimentos distantes, apenas de alma, ausentados da miséria concreta. Graciliano chama a isso “espiritismo literário”, “tapeação”. Contudo, a tarefa subversiva consiste em falar, descrever, narrar, ainda que haja os que não querem ouvir, ler ou se deparar com “as dores ordinárias, que sentimos por as encontramos em toda a parte, em nós e fora de nós. A miséria é incômoda” (RAMOS, 1976, p. 136). O contrário disso é uma literatura pura, que não provoca mau humor ou indigestão, mas que é inócua, inofensiva.

Por isso mesmo, os melhores escritores, para Benjamin, são aqueles que terminarão sendo percebidos como traidores de sua classe de origem. Em nosso caso, a oposição entre norte e sul, confrontada por Graciliano, é justamente falsa na premissa de uma diferença entre nordestinos e sulistas. O que se tem é uma opção clara por um caminho literário. A busca dos autores é pela *refuncionalização* (termo emprestado de Benjamin a Brecht). Se para Benjamin, o escritor, na função de intelectual, eventualmente se colocará ao lado do proletariado, esta é uma marca bastante presente no regionalismo nordestino de que compartilha Graciliano, mesmo que ele se recuse a filiar seu instinto criativo a questões partidárias. Para além disso, se trata de aludir “à fome e à miséria das bagaceiras, das prisões, dos bairros operários, das casas de cômodos” (RAMOS, 1976, p. 136).

Para Benjamin, quanto mais o escritor conhece sua posição nesse processo, menos se sentirá tentado a apresentar-se como um intelectual puro (*Geister*). Seu papel é o de constituir-se em um mediador. Nesse sentido, como vimos acima, a conturbada relação dos escritores com o jornal – como espaço de disputas discursivas, como aparelho do Estado, como fonte de subsistência – torna-se muito importante para o âmago da reflexão sobre os escritores jornalistas.

### *1.3.2. O jornalista na ordem social em 1930-1945*

Vamos resgatar o ambiente de atuação dos jornalistas intercalando dados da pesquisa com os relatos pessoais de Graciliano Ramos sobre sua própria experiência. Cremos que assim temos um retrato tanto objetivo quanto personalizado sobre esse período, que nos ajudará a melhor constituir os dados que nos serão relevantes na visão de mundo do jornalista. De pronto, como ocorre com a literatura, há que se evidenciar a dificuldade de sobrevivência nesse ofício, que acaba empurrando as melhores vocações ao exercício de atividades subsidiadas pelo governo.

Dênis Moraes (2006, p. 97) afirma que, no Estado Novo de Getúlio, “a imprensa, com efeito, foi abrigo protetor para intelectuais, principalmente para aqueles que traziam no sangue, além da paixão por palavras e teclas, o cheiro de tinta inconfundível das redações”. Ele menciona ainda que, no Rio de Janeiro, havia jornalistas com empregos estáveis ou que obtinham bicos nas redações, mencionando “Antonio Callado, Otto Lara Resende, Francisco de Assis Barbosa, Otto Maria Carpeaux, Franklin de Oliveira, Prudente de Moraes Neto, Álvaro Lins, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga” (MORAES, 2006, p. 97). No período, Carlos Drummond de Andrade era chefe de gabinete do Ministério de Educação. Sérgio Buarque de Hollanda atuava na Biblioteca Nacional. Mário de Andrade elaborou o projeto que deu origem ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. E assim muitos outros escritores atuavam em órgãos governamentais ou jornais a eles ligados.

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) fornecia subsídios mensais a diversos jornais, o que contribuía para regular as publicações de artigos opinativos e tolher oposições. Moraes argumenta que enquanto um bom redator em um dos principais jornais comuns recebia 800 mil réis de ordenado mensal, cinco laudas de um texto encomendado pelo DIP saíam por 100 mil réis (cerca de R\$ 300,00 nos cálculos de 2006). Nesse contexto, cita uma frase de Graciliano Ramos: "Como a profissão literária ainda é uma remota

possibilidade, os artistas em geral se livram da fome entrando no funcionalismo público" (MORAES, 2006, p. 97).

Essa colaboração, ainda que não configurasse subserviência, como pontua, além de Moraes, Antonio Candido, serviu, porém, para que se configurasse o projeto de renovação cultural proposto por Vargas, imbuído de um espírito de patriotismo, mesmo que não pudessem formular políticas públicas ou ter independência ideológica no exercício de suas funções. Infelizmente, com a ditadura militar que se sucedeu, esse cenário agravou-se ainda mais.

No que tangia à atividade desses escritores como jornalistas, não havia regulamentação formal ou formação acadêmica. O espaço das colunas era disputado por quem almejava a condição de literato ou de político, como já pontuava João do Rio em 1904. Graciliano Ramos, em idos de 1911, anota em suas cartas alguns sonetos publicados na revista *Malho* (produção carioca de circulação nacional na qual o autor alagoano publicou seus primeiros textos) e reclama ainda dos revisores e tipógrafos, que interferiam nas rimas e até mesmo nos trocadilhos que ele fazia em eventuais resenhas literárias (RAMOS, 1982 [1911], p. 18).

Como era difícil a subsistência trabalhando em apenas um periódico, os interessados na carreira literária se desdobravam em jornadas duplas ou triplas em diversos jornais e revistas. Graciliano, durante sua estada no Rio de Janeiro em 1914-1915, trabalhou no *Correio da Manhã* como “foca”, sem grandes expectativas iniciais, mas tendo iniciado em 23 de setembro, a 11 de outubro foi promovido a suplente de revisão, com um salário de cinco mil-réis. Apesar de satisfeito com a promoção naquele momento, o autor queixa-se em carta à mãe de que passara um mês inteiro a trabalhar sem que o chamassem pelo nome. Em 18 de dezembro do mesmo ano, Graciliano entrou como suplente de revisão para o jornal *Século*, trabalhando neste de dia e no *Correio* à noite. A inconstância nesses veículos era intensa, como se deduz do fato de que nos poucos meses em que trabalhava ali, ele afirmou terem saído de lá “quatro focas, desenganados” (RAMOS, 1982 [1915], p. 75-76). A rotina desses jornalistas é descrita por Graciliano em carta de 04 de fevereiro de 1915:

Almoçamos às duas da tarde, quando termina o trabalho d’*O século*, se há trabalho para nós, passamos a tarde a ler ou a escrever qualquer coisa, às vezes a dormir, jantamos às sete da noite, tomamos um bonde depois para dar um longo passeio de uma hora. Pode acontecer que vamos a um cinema, enquanto esperamos a hora de entrada no *Correio* – 8 e meia. Se trabalhamos, voltamos para casa às 2 ½ da madrugada, às vezes a pé, porque o último bonde passa às duas horas. Toma-se um café e vai-se dormir

sossegadamente, a sonhar com as provas e os *pastéis*, para acordar no outro dia às 9 horas. (RAMOS, 1982 [1915], p. 75-76)

Depois desse tempo, com as mortes de familiares próximos, inclusive da irmã, ele volta, em 1915, a Palmeira dos Índios e assume os negócios da família. Em 1920, falece sua esposa, em decorrência de problemas no parto. Em 1921, o padre de Palmeira dos Índios fundou um jornal local, *O Índio*, do qual Graciliano Ramos foi editor “quase único”. Em carta ao amigo J. Pinto da Mota Filho, escreveu, em 04 de agosto, ser “realmente, de admirar que eu tivesse trabalhado nele, de parceria com um padre” e que “durante o tempo em que ali trabalhei, esforcei-me por melhorar os artigos dos outros. Mas, quem melhoraria os meus, que eram quase todos?” (RAMOS, 1982 [1921], p. 75-76).

De fato, os jornalistas que atuavam com mais regularidade nas redações muitas vezes tinham a incumbência de dar ares mais articulados aos textos recebidos, normalmente os de ordem literária, já que sobre as notícias, notadamente no período de Vargas, com a instituição da Agência Nacional, havia regras fixas de espaçamento, fontes e até mesmo lugar de destaque no jornal. Desta forma, cerca de quatro ou cinco pessoas poderiam dar conta de um periódico, diminuindo as possibilidades de empregos mais fixos para os jornalistas (MORAES, 2012, p. 80).

Muitos deles reconhecidos praticariam então uma atividade de caráter mais literário, com a publicação de textos em formato de folhetim (como foi a publicação de *Vidas Secas*, em capítulos, em cinco jornais diferentes, com títulos distintos, com o fim de render mais dividendos a Graciliano). Havia bastantes publicações de poesias, sonetos e contos, textos de caráter rápido, para entretenimento, que eram vendidos em estilo *freelancer* pelos escritores aos jornais.

Com suplementos literários e colunas dedicadas a críticas, os jornais, no período de nossa pesquisa, disputavam espaço com revistas, cujas tiragens costumavam ser mensais e vinham acompanhadas com maiores requintes, como a presença de ilustradores estrangeiros, mormente franceses. A partir de 1950, acelera-se o desenvolvimento das revistas.

Já no início do século 20, período em que se insere nossa pesquisa, mas acentuando-se depois dos anos de 1950, o jornalismo começa a passar por mudanças significativas. Pouco a pouco, isso ajuda, inclusive, a definir os gêneros jornalísticos e a separar cada vez mais a prática literária da jornalística. Esse fenômeno está relacionado de modo direto com a urbanização. Enne (2004, p. 112) nos lembra que o jornalista, principalmente na função do

repórter, vai, pouco a pouco, se tornando “a testemunha ocular, aquele que vai estar onde os outros não estavam e se encarregará de levar o fato aos ausentes”.

Ainda em tempos em que a maior parte das publicações em jornais era vista como “artigo” e não se havia instituído manuais de redação ou gêneros jornalísticos, Graciliano escreveu o que hoje poderíamos considerar como jornalismo opinativo<sup>13</sup>: crônicas do cotidiano, críticas literárias e políticas e o que poderia ser hoje chamado de perfil (descrição de personagens com recursos do jornalismo literário).

É bastante forte no Rio de Janeiro um tipo de jornalismo de costumes, do qual Graciliano Ramos vai se tornar, durante um tempo, um especialista involuntário. Quinze desses artigos, publicados entre 1931 e 1941 em jornais de Maceió e do Rio de Janeiro, foram reunidos no livro *Cangaços*, organizado por Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla em 2014, com foco na temática que lemos no título. Na revista *Cultura Política*, do DIP entre abril de 1941 e agosto de 1944, Graciliano escreveu diversos textos sobre costumes nordestinos, os quais encontram-se publicados postumamente em *Viventes das Alagoas*. Tais escritos, do ponto de vista do gênero, têm sido classificados como *crônicas* (há uma vastidão de conceitos e informações pertinentes para se definir o gênero, fonte de pesquisa para muitos autores, mas aqui, de modo mais restrito, podemos definir, a partir da prática de Graciliano, como relatos do cotidiano, descrições da vida social, eventos ou posturas políticas, os costumes, principalmente do nordeste). Diversos deles seriam, de fato, dentre os gêneros jornalísticos, *perfis* – um tipo de reportagem que prima pela humanização da personagem apresentada, com o objetivo de gerar uma identificação com o leitor, emocionar e explicar ao mesmo tempo, compondo um retrato mais abrangente da história.

Aproxima-se da reportagem porque pretende abarcar não apenas o relato de algum acontecimento, mas situá-lo historicamente em relação a seus antecedentes e consequências, bem como não raro realiza projeções acerca dele e dá um contexto, apontando, nas palavras de Edvaldo Lima, “uma visão clara de toda a rede de forças, naquele fenômeno sendo focalizado, que lhe determina, impele, faz ser como é” (LIMA, 1995, p. 26). Prova disso é

---

<sup>13</sup> Pedro Celso Campos traça um perfil da opinião nos jornais desde os anos 20, em: CAMPOS, Pedro Celso. *Gênero Opinativo*. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/da010520026.htm>>, acesso em 02 fev 2016. Ali ele menciona que os editoriais, carta ao leitor, colunas, artigos e crônicas constituem os gêneros opinativos mais em voga no momento. Evidencia que até os anos de 1950 o jornalismo opinativo era mais fortemente praticado. Dos anos 30 em diante, com a profissionalização do jornalista, há mudanças nos perfis dos jornais e da atuação do jornalista. Mas ele nos lembra que a opinião no veículo está presente em tudo, desde a escolha das fotos, posição da matéria na página, destaques, etc. Sobre os gêneros jornalísticos, vale a pena ler um clássico da área: BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo Opinativo*. Porto Alegre, Sulina, 1980. Beltrão é considerado um dos principais autores da discussão dos gêneros jornalísticos no Brasil.

que, ao abordar os cangaceiros, Graciliano faz uma digressão histórica para explicar como o fator econômico e a ação governamental têm função direta no surgimento desse fenômeno e desconstrói um discurso de origem sulista acerca do outro – o sertanejo.

Ao fazer isso, Graciliano traz pela tangente uma importante contribuição até hoje para a prática jornalística. Ao buscar seu ganha-pão até mesmo em um órgão informativo governamental, ele não deixa de contribuir para discutir o papel ético do jornalista na apuração das notícias, ao criticar, como já vimos, a visão construída do nordestino a partir da realidade do sudeste, ao afirmar que “livros e jornais são de ordinário feitos por cidadãos que nunca estiveram no interior, o tipo que apresentam é um produto literário” (RAMOS, 2014 [1931], p. 21). Em um texto no qual tem um encontro fictício com Lampião, o cangaceiro, cutuca os colegas de profissão outra vez ao definir o termo “entrevista” para o entrevistado: “É uma tapeação. O senhor larga umas lorotas, escrevo outras e no fim dá certo. É sempre assim. Às vezes, como agora, nem é preciso que a gente se encontre” (RAMOS, 2014 [1931], p. 36).

Até mesmo tem a oportunidade de, em outro texto, aludir a uma notícia falsa publicada pelo *Jornal do Brasil*, em 12 de janeiro de 1938, segundo a qual o bandoleiro Lampião havia morrido de tuberculose em Sergipe. Graciliano critica “os ligeiros comentários inoportunos e apressados, que ilustram o *canard* [notícia falsa, jornal ruim]” e assevera contra as “notas com que se estira o acontecimento” (RAMOS, 2014 [1938], p. 55).

Nem os movimentos literários escapam à crítica, por falarem do nordeste sempre de longe: “até a antropofagia serviu para dramatizar a seca em jornal e livro. Suprimiu-se a antropofagia, nos caminhos brancos as ossadas diminuíram, os poentes tornaram-se menos vermelhos – e reconheceu-se, por fim, que o Nordeste, para sustentar população tão numerosa, tinha fatalmente de produzir alguma coisa” (RAMOS, 2014 [1937], p. 50).

Como exemplo de como Graciliano era um profissional exigente, cabe a narrativa de Cristiane Helena Costa em sua tese de doutorado, acerca de Graciliano:

Quando a coisa era feia, Graciliano Ramos alisava o cabelo e xingava: Cavalos! O temido e admirado revisor do *Correio da Manhã* odiava palavras e expressões empoladas perdidas no meio do texto, e rugia para o repórter do outro lado da redação: “Outrossim é a puta que o pariu!”. A maioria dos repórteres o via como antipático e grosso. Quando começou, Otto Lara Resende achava ser difícil ver “uma ponta da alma desse cacto fechado, casmurro e amargo que era Graciliano Ramos”. Impopular, logo ganharia no jornal um apelido: neurótico da língua. Mesmo para a literatura, preconizava regras que poderiam constar de um manual de redação de jornal. Só respeitava o substantivo, riscando o adjetivo, que ele chamava de miçanga

literária. Era contra “reticências porque é melhor dizer do que deixar em suspenso”. Exclamações também não usava: “Não sou idiota para viver me espantando à toa”. (COSTA, 2005, p. 74)

Contudo, é evidente que a apuração apressada e a escrita superficial estão relacionadas com as precárias condições de apuração da notícia, com a qual os jornalistas tinham de lidar diariamente, para além dos problemas de representação. Apesar de grandes avanços tecnológicos nas redações, as distâncias ainda eram grandes e muito se dependia do telégrafo, do telegrama, do rádio e das cartas para o estabelecimento das comunicações em um país de extensão continental. Além disso, a competição por esse campo de trabalho era grande.

Cristiane Costa nos informa que já entre 1900 e 1920, a população do Rio de Janeiro, principal produtora de veículos impressos, saltara de 691 mil para 1,157 milhão de pessoas (COSTA, 2005, p. 18). Além disso, o jornalismo tem nesse *boom* populacional um papel fundamental, por ser a primeira porta de profissionalização dos escritores, por conta das condições sociais do período, embora, do ponto de vista da literatura, ainda houvesse, na década de 20, certa estagnação estética (COSTA, 2005, p. 18).

A confluência de mudanças econômicas, sociais e demográficas geraram algumas centenas de empregos. No entanto, agora, sob a Era Vargas, o cenário se tornava um tanto quanto sombrio, devido aos limites impostos pela máquina governamental, ao cenário internacional e à censura, conquanto se tenham aberto as portas ao surgimento do jornalista por profissão no Brasil. Aos poucos, a ideia da objetividade passou a se tornar uma referência na prática jornalística, a opinião foi ficando relegada a segundo plano nos textos, focados em uma pretensa informação da verdade (uma vez que todo discurso é pleno de sentidos, a imparcialidade sempre foi um mito jornalístico). Ribeiro (2000) informa que esse processo de objetivação da notícia e de acento na preocupação com a verdade vai ser consolidado, de fato, a partir dos anos 50, mas já se insinuava desde o início do século. O surgimento do jornalista como profissional assalariado é uma marca dos novos tempos, distinguindo-o essencialmente do escritor ou do político que ocupa as colunas de jornal para empreender a carreira (ENNE, 2004, p. 112)

Nos anos seguintes, acentua-se essa distinção entre o jornalista profissional e o aspirante a escritor, que nem sempre passam a seguir a mesma trilha. Até então, porém, o jornalista era um autodidata, aprendendo a duras penas nas redações a fazer entrevistas, corrigir e editar textos, coordenar a redação, lidar com os tipos e editar páginas, além de

produzir crônicas e folhetins. Ao final dos anos 50, os intelectuais começam a se descolar cada vez mais das redações de jornal e a se vincularem aos espaços das universidades. A profissão se regulamenta por meio da formação acadêmica em 1969, quando o diploma passa a ser exigido. E acontece uma nova ruptura entre o jornalismo e a literatura.

### 1.3.3. Os jornalistas como migrantes: do nordeste ao sudeste

Para empreender uma busca pela visão de mundo acerca do jornalista na obra de Graciliano, em relação a aspectos da situação histórica, econômica e social, não se deve considerar apenas o exercício da profissão, que aponta para um *lugar de enunciação*<sup>14</sup> do qual o autor projeta sua escrita e seus personagens. É preciso levar em conta a problemática da migração interna, deslocando populações dos extremos ao centro do Brasil, particularmente do campo para a cidade e do nordeste para o sudeste.

Graciliano Ramos nasceu em 1892 em Quebrangulo, Alagoas, estudou em Maceió, foi comerciante em Palmeira dos Índios, morou por um tempo no Rio de Janeiro, voltou a Palmeira dos Índios, de onde foi prefeito; foi preso em Maceió e enviado ao Rio de Janeiro, de onde saiu da cadeia para se tornar, dois anos depois, Inspetor Federal de Ensino Secundário do Rio de Janeiro e morreu em 1953, no mesmo Estado. E diversos escritores do período

---

<sup>14</sup> Foucault, em seu texto *O que é um autor* diz que a orientação de sua busca, ao investigar o autor, não era em termos da individualidade de um sujeito que escreve, senão “as condições de funcionamento de práticas discursivas específicas”. Ele argumenta que a noção de obra (seria tudo o que um autor escreveu?) e a do próprio autor (pode-se depreendê-lo a partir da escrita? Reconhecê-lo no texto? Ou isso também seria transformá-lo em um personagem?) são muito problemáticas. Então ele se detém sobre o discurso e sobre as relações que nele se operam. Nesse sentido, para Foucault, o lugar da enunciação tem a ver com o fato de que o sujeito que fala só pode falar a partir de certas condições dadas. Não é *qualquer* pessoa que pode falar *qualquer* coisa. O lugar da enunciação é o conjunto de condições que permite que um determinado discurso possa ser pronunciado ou que seja proibido. Como nossa pesquisa vai na direção de buscar reconhecer a visão de mundo que norteia a representação dos personagens jornalistas em Graciliano, a percepção de que condições lhe permitem escrever desta forma ou daquela para compor os personagens ou para discutir sua realidade nos artigos é primordial, fazendo caber a pergunta pelos lugares de enunciação ocupados pelos escritores e como, de que forma e com que sentidos eles o fazem entre 1930-1945. Bhabha, em *O local da cultura* (2001) utiliza-se, por sua vez, do conceito de *deslocamento*, para explicitar a forma pela qual os sujeitos marginalizados e invisibilizados – como aparentemente são os escritores regionalistas, os jornalistas de modo geral e diversos intelectuais no período – podem estruturar seu discurso de modo a fazer-se ouvir e constituir sua identidade pela negação do estabelecimento e pela elevação da alteridade. É uma recusa à homogeneização – que seria a máscara, em busca de uma outra imagem, uma alter-imagem – a identidade. As reflexões desses autores nos demonstram o poder que o discurso e a narrativa têm de constituir as identidades e que, ao aderir a esses discursos e narrativas, os sujeitos se transformam e, em torno de discursos comuns, podem organizar-se socialmente. Do ponto de vista da experiência de Graciliano Ramos e seus contemporâneos, tanto a tarefa jornalística quanto a literária, aliadas à experiência da migração e das várias e sucessivas mudanças históricas, vão constituir um pano de fundo para a construção de suas identidades sociais, transparecidas em suas obras, no esforço de produzir significados em um período histórico caracterizado pela desestruturação de organizações, instituições e culturas sociais maiores, como o declínio do latifúndio e o surgimento da nova vida urbana e industrial, etc. São condições que permitiriam o deslocamento a partir do qual os autores regionalistas conseguem agora pronunciar-se para um nacional, cujas marcas até então tinham sido, de fato, apenas as do sudeste brasileiro.

vivenciam esses deslocamentos em busca de melhores condições de vida e de produção de sua obra literária.

A partir de 1930, com a crise da economia cafeeira e com a industrialização que se dinamizava, o País assistiu a um movimento populacional de dupla direção: de um lado, a população expulsa do campo dirigiu-se para o interior dos estados, especialmente para o oeste de São Paulo e, posteriormente, para o norte e o oeste do Paraná e de Santa Catarina; de outro lado, houve um deslocamento massivo de população para as cidades, especialmente para o eixo Rio-São Paulo. (BARCELLOS, 1995, p. 296)

A saída de sua terra natal molda a criação de muitos dos escritores jornalistas e aparece em Graciliano Ramos com muito vigor. Ao falar de sua própria experiência, ele diz:

O meu estado (...) tem o defeito de ser pequeno e estar repleto. Por isso lá nos apertamos e nos incomodamos. Afinal, emigramos. É o meu caso, emigrei. Ou, antes, fui emigrado em condições bem desagradáveis [uma referência ao fato de ter sido trazido preso ao Rio de Janeiro, no mesmo ano de lançamento de *Angústia*]. Essa viagem inesperada contribuiu para que vários leitores travassem conhecimento com meu Luís da Silva, o que não teria sucedido se ele e eu vivêssemos ainda na nossa modesta capital, bocejando nas repartições. (RAMOS, 1976, p. 196)

Assim, chega a ser curiosa a metáfora que Candido (2012) usa para descrever a escrita de Ramos:

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do *espírito de jornada*, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais. Com isso, *percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a casa, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e vagabundos*, pelos quais passa o romancista, progredindo no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir. (CANDIDO, 2012, p. 17, grifos nossos)

Milton Santos nos lembra que “a base econômica da maioria das capitais de estado brasileiras era, até o fim da Segunda Guerra Mundial, fundada na agricultura que se realizava em sua zona de influência e nas funções administrativas públicas e privadas, mas, sobretudo, públicas” (SANTOS, 1993, p. 25). Assim sendo, muitos dos emigrados de seus estados de origem, com algum grau de instrução ou ligados, de alguma forma, às letras, vão buscar nesses espaços públicos uma possibilidade de subsistência nas novas organizações sociais. Luís da Silva conta assim sua experiência de migração:

Para que banda ficaria o purgatório? Seu Antônio Justino não sabia. Nem eu. Sabia onde ficavam o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, *lugares que me atraíam, que atraem a minha raça vagabunda e queimada pela seca. Resolvi desertar* para uma dessas terras distantes. *Abandonei a vila*, com uma trouxa embaixo do braço e os livros da escola. (RAMOS, s/d [1936], p. 23, grifos nossos)

No discurso de Luís, vemos certa naturalização do processo migratório nordestino, como um processo de atração para lugares distantes e algo até mesmo biológico, algo de raça, caracterizada pelo adjetivo *vagabundo*, que traz o duplo sentido: tanto pode se referir à dificuldade de conseguir um trabalho e nele permanecer quanto à ideia de vagar, andar sem rumo. Como lembra Bourdieu, a (i)migração é um problema social, antes de ser um problema das demais ciências e o (i)migrante é sempre visto a partir da relação de trabalho, portanto o adjetivo *vagabundo* tem importante valor sociológico em um contexto de migração. Ademais disso, o (i)migrante é

atopos, sem lugar, deslocado, inclassificável. (...) Nem cidadão, nem estrangeiro, nem totalmente do lado do mesmo, nem totalmente do lado do outro, (...) situa-se nesse lugar ‘bastardo’ de que Platão também fala, a fronteira entre o ser e o não-ser social. Deslocado, no sentido de incongruente e de importuno, ele suscita o embaraço; e a dificuldade que se experimenta em pensá-lo (...) apenas reproduz o embaraço que sua inexistência incômoda cria. (BOURDIEU, 1998, p. 11)

Contudo, deve-se lembrar de que a influência dos donos da terra, conquanto vai decaindo em termos econômicos, persiste, do ponto de vista cultural e político. Essas relações aparecem com evidência naquela entre os personagens jornalistas de Graciliano e as pessoas que mantêm os jornais.

E, em termos de discurso e escrita, para Graciliano, em suas críticas aos jornalistas e escritores do sul que querem falar do nordeste, a linguagem se torna marca distintiva, ao menos no sentido da divisão mais básica: a linguagem culta, pertencente ao mundo dos letrados, particularmente das capitais ou, mais acentuadamente, do sudeste; e a linguagem popular, do interior, caracterizada pela oralidade nordestina.

Talvez por isso, de acordo com Bueno (2006), seja impossível aos personagens proletários, pobres ou retirantes assumir a palavra nos romances, de acordo com o que vimos sobre narradores em primeira e terceira pessoa. É interessante este processo do discurso nos textos de Graciliano. Em Luiz da Silva (*Angústia*), por exemplo, a palavra é aprisionada; ele domina o código da linguagem culta no jornal, mas no cotidiano, o personagem assume falar termos de baixo calão. Em Fabiano (*Vidas Secas*), por sua vez, a incapacidade da expressão oral; a mudez incapaz de dizer diante do mundo do outro.

Além disso, Graciliano pontua o papel relevante da palavra escrita como sedimento para as representações e, portanto, com papel político inegável. Há uma luta intensa para esse ser que busca e, ao mesmo tempo, repele a palavra. De fato,

a desconfiança em relação à palavra escrita, sobretudo no que diz respeito ao noticiário jornalístico, é recorrente na prosa de Graciliano. Tome-se o seguinte trecho de *Angústia*: ‘Os anúncios não valem nada, papel aguenta tudo, como dizem os matutos (...)’ e em *A Vila*, de *Infância*, conhece-se a desconfiança do pai de Graciliano em relação aos livros, porque ‘papel aguenta muita lorota’(...)’ (RAMOS, 2014, p. 37).

Em caso de alguma ascensão social decorrente da migração, outro problema passa a ser a necessidade do retorno. Acostumado a outras profissões e ganha-pão, o sertanejo não vê na terra forma de subsistência. Há uma distância em termos de saberes que separam os “nativos” dos “retornados”, que Graciliano trata com sarcástico humor: “Todos esses sujeitos regressam muito sabidos, estranhando tudo, falando difícil, desconhecendo os amigos, ignorando os nomes dos objetos mais corriqueiros, confundindo bode com onça” (RAMOS, 2014, p. 22).

Novamente, a linguagem aparece como obstáculo para o processo da migração, traduzindo-se uma segunda vez como forma de opressão social, política e econômica, uma vez que esses migrantes que voltam “tornaram-se negociantes ambulantes ou adquiriram um pedaço de terra e foram explorar o trabalho dos outros” (RAMOS, 2014, p. 22).

Em seus textos jornalísticos, Graciliano Ramos já deixa evidente sua percepção de que a seca é apenas um dos elementos em torno do processo que coloca os nordestinos em posição de subalternidade, que é uma categoria de análise de fenômenos políticos, sociais e culturais, geralmente usada para descrever as condições de pessoas ou grupos sociais que se encontram em condições de exploração ou desprovidos dos meios de subsistência. Essa categoria surge com Gramsci, que os define como uma categoria alijada do poder (cf. ROYO, 2007; ALMEIDA, 2010, p.12) e encontra seus desenvolvimentos teóricos em diversos autores, como Gayatri Chakravorty Spivak, que, a partir dos Estudos Culturais, leva a discussão ao extremo ao pontuar a impossibilidade do subalterno poder falar (SPIVAK, 2010).

Bem verdade é que, para Spivak, o termo subalterno não pode ser dirigido a todo sujeito marginalizado indistintamente. Talvez seja essa a intuição literária de Graciliano, que tem três protagonistas de quem consegue sondar o interior e até fazê-los falar em primeira pessoa, e um quarto, Fabiano, que só alcançamos por meio do discurso indireto, o mais subalternizado dos personagens e o mais distante do discurso e da vivência cotidiana do escritor. O uso do discurso indireto, nesse caso, seria uma postura que mostra os limites de quem escreve, bem como respeito ao fato de que é de um outro que se fala. Por isso, não se poderia pretender sondar-lhe tão profundamente. Por isso, dar-lhe voz direta seria uma espécie de falseamento. Subalterno, nessa acepção *spivakiana*, seria aquele ser cuja voz não

pode ser ouvida. Ainda que o intelectual, portanto, pretendesse falar por ele, seria uma outra forma de opressão: o mesmo segue silenciado, não lhe é cedido um espaço do qual possa falar e sua posição, frente a tal intelectual, é ainda de objeto, jamais sujeito de sua própria fala.

O que Spivak levanta em sua argumentação parece ser um problema efetivo aos olhos do jornalista Graciliano: a diferenciação entre os conceitos da palavra *representação* que aí cabem na tarefa que o intelectual em geral assume para si, que é falar em nome de valores mais altos, ou de ser porta-voz dos injustiçados. Em seus artigos, Graciliano sustenta que os nordestinos, vistos pelos olhos da mídia do sudeste, são uma construção literária distante da realidade. Esse problema acontece nos romances, em relação ao proletariado, como Graciliano demonstra, na crítica que faz ao livro de Jäder de Carvalho (sem deixar de mencionar o jornal como espaço de construção de representações):

É um tipo muito conhecido nosso o desse bacharel que se torna revolucionário por motivos de ordem sentimental. Ele não tem a princípio nenhuma ideia a respeito da luta de classes. Viu isso na academia, mas não prestou atenção ao que viu, *olhou distraído os jornais*, empregou-se. Aborrecido da vida, *decidiu aproximar-se da outra classe*, que não podia ser pior que a dele, *representada na história por sujeitos bastante ordinários*. (RAMOS, 1976, p. 119)

Spivak nos ilumina ao trazer os conceitos de *Vertretung* e *Darstellung*: “o primeiro termo se refere ao ato de assumir o lugar do outro em uma acepção política da palavra e o segundo, a uma visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação”, conforme sintetiza Sandra Almeida no prefácio ao texto da escritora indiana (ALMEIDA, 2010, p. 15). A construção feita pelos jornalistas do sudeste, assim, constituiria, nos termos da teórica, “uma explicação e uma narrativa da realidade (...) normativas” (SPIVAK, 2010, p. 62) para se entender o nordestino, mas que emerge como fala de “estudiosos autorizados”. Em um episódio em que narra seu encontro com um cangaceiro para uma matéria de jornal, Graciliano retrata o choque entre a representação construída no jornal e a realidade com a qual se depara:

E estamos na presença de Antônio Silvino, um velho que me desnorteia, afugenta a imagem que eu havia criado, tipo convencional, símbolo idiota, caboclo ou mulato que, medido por um dos médicos encarregados de provar que os infelizes são degenerados, servisse bem: testa diminuta, dentes acavalados, cabelo pixaim, olhos parados e sem brilho, enfim, um desses pobres-diabos que morrem no eito e não fazem grande falta, aguentam facão de soldado nas feiras das vilas e não se queixam./ Enganei-me, estupidamente. Antônio Silvino é um homem branco. Seria mais razoável que fosse um representante das classes inferiores, que, no nordeste e em outros lugares, constituem a maioria da classe inferior. (...) Antigamente,

essa aproximação teria sido impossível: fui, como outros, um sujeito muito besta e convencido de não sei que superioridade... (RAMOS, 2014, p. 66-67)

O perigo disso é que, à semelhança do exemplo indiano de Spivak, os nordestinos, em seu próprio espaço, podem se tornar, quando muito, “informantes nativos” (SPIVAK, 2010, p. 73), mas não chegariam nunca à autorrepresentação (que seria a condição em que os subalternos poderiam articular seu próprio discurso e fazê-lo ser ouvido), enquanto os intelectuais, nesse caso, os jornalistas, intentarem falar por eles ao invés de trabalhar contra a subalternidade, gerando exatamente os espaços de fala necessários a uma emancipação. Os escritores de origem nordestina encontram-se talvez nessa condição de informantes nativos; discriminados por muitos críticos do sudeste por seus romances e artigos regionalistas, vêm, em boa parte, de uma origem latifundiária, na qual pertenciam à classe de elite, agora não mais existente. Além das questões de representação frente ao sudeste, como nordestinos, precisam lutar ainda por um espaço de fala, já que se encontram destituídos de seu lugar de fala anterior, uma vez que agora são migrantes, em busca de trabalho e reconhecimento nas editoras e jornais das metrópoles.

Santos, no desenvolvimento de sua percepção sobre os processos de urbanização no Brasil, trabalha os conceitos de *tecnoesfera* e *psicoesfera* para falar de fenômenos que vêm junto às migrações e mudanças decorrentes da modernização. O primeiro conceito está, como o nome indica, relacionado com a tecnologia e os objetos. O segundo conceito está relacionado com os discursos que dão suporte ao primeiro. Para ele, as mudanças exigem maior regulação da economia e do território, que culminarão em um maior controle “dos meios de produção, da distribuição e de tudo o mais que envolva o processo de trabalho” (SANTOS, 1993, p. 46). Por isso, a biosfera seria:

reino das ideias, crenças, paixões e lugar da produção de um sentido, também faz parte desse meio ambiente, desse entorno da vida, fornecendo regras à racionalidade ou estimulando o imaginário. Ambas – tecnosfera e psicofera – são locais, mas constituem o produto de uma sociedade bem mais ampla que o lugar. Sua inspiração e suas leis têm dimensões mais amplas e mais complexas. (SANTOS, 1993, p. 46)

Embora Santos siga com sua argumentação pontuando a relação entre “a organização da estrutura produtiva do país e a criação de uma base técnica e econômica dos processos modernos de comunicação” (cf. SANTOS, 1993, p. 46) mais evidente nos anos 60, sob a ditadura militar, não parece improvável que possamos ver nuances dessa relação já na prática jornalística dos anos 30-45, a partir de algumas pontuações de Graciliano Ramos e seus contemporâneos.

O sistema de comunicação, no qual se incluem os jornais oficiais do governo ou os subsídios públicos aos jornais particulares, é entendido, assim, como uma parte evidente da estrutura institucional que o Estado cria para ter estratégias de controle tanto do território quanto dos processos econômicos, bem como para articular e agilizar os mercados (cf. SANTOS, 1993, p. 46).

Estar nessa posição perturba profundamente a Graciliano, como ele expressa na já mencionada crônica “Um amigo em talas”, sobre o anúncio que pede emprego *pelo amor de Deus ou do diabo*, “o que não admira, pois Amadeu é jornalista” (RAMOS, 1976, p. 126). E de si mesmo, diz:

Escrevi há tempos em dois jornais hebdomadários que se publicavam por aí além. Eu trabalhava por necessidade. Aliás não me sujeitaria talvez a pertencer a duas folhas que pensavam (ou diziam pensar, o que vem a ser o mesmo) de maneira inteiramente diversa. Uma elogiava tudo incondicionalmente. Outra fazia uma oposição sistemática a todas as coisas. Com um bocado de diplomacia, conseguia eu sustentar-me de um e de outro lado. Equilibrava-me. (RAMOS, 1976, p. 35)

No que diz respeito às dimensões territoriais que se refazem nesse novo contexto histórico, novas formas de discurso, representação e ação se estabelecem, o que faz com que o jornalista se preocupe com as representações sociais que aí circulam:

(...) o espaço nacional fica dividido entre áreas onde os diversos aspectos da vida tendem a ser regidos pelos automatismos técnicos e sociais próprios da modernidade tecnicista e áreas onde esses nexos estão menos, ou quase nada, presentes. Seria uma oposição entre espaços inteligentes, racionais e espaços opacos, não racionais, comandando uma nova divisão regional do País e determinando novas hierarquias: entre regiões com grande conteúdo em saber (nos objetos, nas instituições, e empresas, nas pessoas) e regiões desprovidas dessa qualidade fundamental em nossa época; entre regiões do mandar e regiões do fazer (SANTOS, 1993, p. 47)

Nesse sentido, pode-se compreender a percepção de Graciliano Ramos de que os nordestinos são subalternizados no interior de seus próprios estados e não apenas em função do processo migratório. Caracteriza-se um movimento mais amplo naquele âmbito econômico-social de origem, como o que envolve a opressão pelos latifundiários, pela polícia e até pelos cangaceiros de segunda e terceira gerações. Nos dois primeiros trechos abaixo – o primeiro de “A propósito da seca”, de 1937, e o segundo “O fator econômico no cangaço”, de 1938 e republicado em 1953 – vemos essa percepção na perspectiva do periodista, o cronista de jornal. A construção literária do tema aparece na citação de *Vidas Secas*, no último bloco mencionado abaixo:

Essa desorganização não é talvez efeito apenas da seca. Processos rotineiros na agricultura, indústria pecuária, exploração horrível do trabalhador rural, carência de administração devem ter contribuído, tanto como a seca, para o atraso em que vive a quinta parte da população do Brasil. (RAMOS, 2014, p. 53)

Na zona árida há matutos que, segundo aparecem ou não aparecem as chuvas, ora se dedicam a misteres pacíficos, ora aderem aos grupos de bandoleiros, onde se tornam, por necessidade, criminosos medíocres. (RAMOS, 2014, p. 100)

Fabiano (...) tinha aqueles cambões pendurados ao pescoço. Deveria continuar a arrastá-los? Sinhá Vitória dormia mal na cama de varas. Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo. (RAMOS, 2014, p. 125)

Vivenciando a experiência pelo viés duplo de ter saído dessa região do fazer, mas não de todo integrado à região do mandar, o protagonista de *Angústia*, vivencia a migração como um caráter de mancha, de sujeira ou contaminação que afeta o sertanejo, deslocando-o, deixando-o como um sujeito que opera nas entrelinhas, sem lugar definido:

Entro no quarto, *procuro um refúgio no passado*. Mas não posso me esconder inteiramente nele. *Não sou o que era naquele tempo*. Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou. (RAMOS, s/d [1936], p. 20, grifos nossos)

O presente é sufocante, mas o passado não oferece consolo. O migrante precisa encontrar seu lugar no mundo, na temporalidade e no espaço, mas só pode ficar entre um e outro, em tensão constante. Outra expressão dela é a sensação do tempo, fragmentado, partido, que não permite saber-se onde se está:

Oito e meia. Preciso vestir-me depressa, chegar à repartição às nove horas. Apronto-me, calço as meias pelo avesso e saio correndo. Paro sobressaltado, tenho a impressão de que me faltam peças do vestuário. Assaltam-se dúvidas idiotas. *Estarei à porta de casa ou já terei chegado à repartição?* Em que ponto do trajeto me acho? Não tenho consciência do movimento, sinto-me leve. *Ignoro por quanto tempo fico assim*. Provavelmente um segundo, mas um segundo que parece eternidade. *Está claro que todo desarranjo é interior*. Por fora devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer. (RAMOS, s/d [1936], p. 22, grifos nossos)

Sayad afirma que as imigrações são objeto de “muitas representações coletivas”, que, uma vez surgidas, tornam-se capazes de operar influência sobre a realidade objetiva. Essas transformações que acontecem condicionam o surgimento dessas mesmas representações e determinam seu conteúdo (SAYAD, 1998, p. 57). Na qualidade de autor, Graciliano elabora uma visão de mundo que traz as marcas dos emigrados.

Como lembra Pierre Bourdieu, os analistas que se debruçaram a estudar o imigrante se esqueceram de que, primeiramente, ele é um emigrante. Alguém com uma origem, acerca de quem deveriam ser levadas em conta “as questões sobre as causas e os motivos que poderiam ter determinado as partidas e sobre a diversidade das condições de origem e das trajetórias” (BORDIEU, 1998, p. 11). No caso das migrações brasileiras, Graciliano Ramos aborda o lugar da literatura e dos jornais na composição das representações sociais dos nordestinos em seus artigos:

A figura do retirante inspirou compaixão e algum desprezo. Compaixão porque ele era evidentemente infeliz, desprezo por ser um indivíduo inferior, vagabundo e meio selvagem. O sentimentalismo romântico sempre viu as famílias dos emigrantes vagando à toa pelas estradas, rotas sujas, trocando crianças por punhados de farinha de mandioca. (RAMOS, 2002, p. 129)

Ao tratar seu protagonista em *Angústia* com o uso da primeira pessoa, Graciliano nos apresenta o recurso citado por Bourdieu: o (i)migrante “funciona, como podemos notar como um extraordinário analista das regiões mais obscuras do inconsciente” (BORDIEU, 1998, p. 12). Podemos perceber a relação que Graciliano estabelece entre sua observação de como a sociedade trata o migrante (visto sempre na perspectiva de ser o outro, o que vem de fora; quando os jornais do sudeste o descrevem, o que apresentam é apenas um construto literário) e sua própria construção ficcional dessa observação, nos personagens, por meio dos resultados desse discurso no interior do ser. Vemos isso em alguns exemplos de autopercepção de Luís da Silva:

Estava espantado, imaginando a vida que ia suportar, sozinho neste mundo. Sentia frio e pena de mim mesmo. A casa era dos outros, o defunto era dos outros. Eu estava ali como um bichinho abandonado, encolhido... (RAMOS, s/d [1936], p. 17)

Estava tão abandonado neste deserto... Só se dirigiam a mim para dar ordens:  
– Seu Luís, é bom modificar esta informação. Corrija isso, seu Luís.  
Fora daí, o silêncio, a indiferença.  
Agradavam-me os passageiros que me pisavam os pés, nos bondes e se voltavam atenciosos:  
– Perdão, perdão. Faz favor de desculpar.  
– Sem dúvida. Ora essa.  
Ou então:  
– Tem a bondade de me dizer onde fica a Rua do Apolo?  
– Perfeitamente, minha senhora. Vamos para lá. É o meu caminho.  
(RAMOS, s/d [1936], p. 25-26)

Além de tudo sei que sou feio. Perfeitamente, tenho espelho em casa. Os olhos baços, a boca muito grande, o nariz grosso. (RAMOS, s/d [1936], p. 34)

Os olhos baços, o nariz grosso, um sorriso besta e a atrapalhão, o encolhimento que é mesmo uma desgraça. (RAMOS, s/d [1936], p. 34)

Considerava-me um valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim valor. (RAMOS, s/d [1936], p. 37)

Sou um bicho do mato (...) um sertanejo, um bruto, um selvagem. (RAMOS, s/d [1936], p. 37)

Estudava-me ao espelho, via, por entre as linhas dos anúncios, os beiços franzidos, os dentes acavalados, os olhos sem brilho, a testa enrugada. Procurava os vestígios das duas raças infelizes. Foram elas que me tornaram a vida amarga e me fizeram rolar por este mundo, faminto, esmolambado e cheio de sonhos. (RAMOS, s/d [1936], p. 157)

A divisão social da cidade aparece nos espaços de confraternização. Um deles é o café da cidade, na qual o protagonista passa uma hora por dia:

E gosto do café, passo lá uma hora por dia, olhando as caras. Há o grupo dos médicos, o dos advogados, o dos comerciantes, o dos funcionários públicos, o dos literatos. Certos indivíduos pertencem a mais de um grupo, outros circulam, procurando familiaridades proveitosas. Naquele espaço de dez metros formam-se várias sociedades com caracteres perfeitamente definidos, muito distanciadas. A mesa a que me sento fica ao pé da vitrina dos cigarros. É um lugar incômodo: as pessoas que entram e as que saem empurram-me as pernas; contudo não poderia sentar-me dois passos adiante porque às seis horas da tarde estão lá os desembargadores. (RAMOS, s/p, p. 23-24)

A presença do protagonista naquele espaço é incômoda para ele e para os demais. Luís parece ocupar o entremeio: perto da porta, nem bem dentro, nem bem fora, na fronteira. Percebe-se porque Antonio Candido, ao comentar o romance de Graciliano, afirma que o autor abandona a denúncia retórica, típica do período imediatamente anterior a ele, passando a uma crítica corrosiva implícita, porém muito eficiente, como parte de uma “onda de desmascaramento social” (CANDIDO, 2011, p. 185). Tal desmascaramento seria realizado de forma consciente pela literatura, “pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (CANDIDO, 2011, p. 186).

Por esta razão, o tema da migração é um eixo de abordagem que evidencia de que modo o discurso da sociedade sobre o migrante o afeta, oprime, imobiliza e pode levá-lo aos extremos e ao mais profundo, aos subterrâneos da humanidade. Essa análise é indispensável para se perceber, como vimos, que a relação entre a literatura e o jornalismo na obra de Graciliano está em sintonia com as temáticas sociais, políticas e econômicas do período entre 1930 e 1945; a condição de terem saído de suas regiões de origem marca diversos de seus companheiros de classe, de trabalho, na prática jornalística e na literatura.

#### 1.4. Aspirações literárias e consciência possível

O ofício da escrita impelia Graciliano a verificar a si mesmo e aos seus contemporâneos enquanto produtores sociais. A crítica quanto ao tipo de literatura que ele via ao seu redor esbarra nele mesmo, dos romances às cartas, reforçando a autocrítica. A produção como escritor e como jornalista é uma “simultaneidade de forças correlatas, que se transpassam e se autonomizam” (PUCHEU, 2007, p. 21) e explode em um processo criativo, no qual não se pode hierarquizar nem o jornalístico, nem o literário. Encontram-se na encruzilhada criativa que permite a Graciliano pensar o fazer jornalístico em um contexto em que se insere o modernismo e suas exigências de aproximação ao nacional, ao povo e seu linguajar. O mesmo contexto que, por sua vez, coloca os artistas sob o crivo ferrenho e constante da ditadura, tolhendo essa mesma exigência artística.

Isso é significativo se pudermos observar os jornalistas como categoria análoga ao que Goldmann descreve em *Ciências humanas e filosofia* como “nobreza de toga” na sociedade francesa do século XVII. No contexto do modernismo, da revolução de 1930 e das mudanças que jogam por terra muito do poder da oligarquia rural brasileira, diversos autores considerados regionalistas, como Graciliano Ramos, atuam como jornalistas; alguns deles trabalham como funcionários públicos, o que lhes garante alguma ascensão no novo modelo político, econômico e social. Eles vivenciam em seu tempo a mesma angústia que Goldmann chama de “pensamento trágico”; recebendo influência do governo e dos donos de jornais, mas não podendo aceitar suas ideias integralmente. É uma situação contraditória que gera uma “recusa ao mundo existente e o conseqüente isolamento social, fatores que levaram ao desenvolvimento de *uma visão trágica do mundo*” (FREDERICO, 2005, p. 434, grifos nossos).

Em depoimento a Homero Senna, em 1948, ele fala acerca de seus personagens: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E, se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só” (SENN, 1996, p. 207). Graciliano se aproxima e se distancia de seus personagens, já não é mais o mesmo, em uma espécie de devir: “Não sou Paulo Honório, não sou Luiz da Silva, não sou Fabiano. Apenas fiz o que pude para exibi-los, sem deformá-los, narrando, talvez com excessivos pormenores, a desgraça irremediável que os açoita” (RAMOS, 1994, p. 139-140). E com eles vive o dilema da escrita, do trabalho, da sobrevivência e da necessidade imanente da liberdade criativa diante de uma realidade na qual isso parece impossível.

João Valério, guarda-livros de *Caetés*, faz bicos na redação do *Jornal Semana*, do padre local. Luís da Silva, de *Angústia*, é funcionário público, jornalista, vendedor autônomo de poemas para jovens apaixonados. Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator do *jornal Cruzeiro em São Bernardo*, tenta bancar o *ghost writer* para o latifundiário local, Paulo Honório. Moisés e Pimentel, colegas de redação de Luís da Silva, divagam entre a fidelidade ao patrão ou ao partido político, romanceiam sem coragem com a revolução. Isidoro Pinheiro, humilde, se adequa a seu papel de “reportador” de fatos, de consciência da classe média, representada por Valério. Cada um desses personagens, a seu modo, aponta para o nível de consciência possível dos sentidos do que é ser um jornalista entre 1930-1945, a partir da visão de mundo construída por Graciliano Ramos, oriunda de seu grupo social e da realidade histórica vigente. Por exemplo, a quantidade de afazeres ao mesmo tempo, a variedade de pequenos trabalhos e a luta para a sobrevivência financeira, a pressão social em torno da revolução encontram ecos na realidade do autor:

Para cobrir as despesas familiares, Graciliano desdobrava-se: escrevia pela manhã, trabalhava à tarde como inspetor federal de ensino e à noite, de 1947 em diante, como redator do *Correio da Manhã*. (...) Graciliano jamais renunciou a uma literatura de forte teor crítico, a despeito de revisar textos e redigir crônicas sobre costumes nordestinos para a revista *Cultura Política*, do DIP [Departamento de Imprensa e Propaganda], entre abril de 1941 e agosto de 1944. A necessidade financeira obrigava-o a aceitar estes encargos cumulativamente com os de inspetor de ensino. (MORAES, 2006, p. 98)

Da mesma maneira que os temas, o estilo, que põe em evidência os sentidos, transparece aqui e lá. Nas crônicas, artigos e críticas literárias que escreveu, busca o mesmo rigor e economia de palavras que apresenta no romance. Talvez com a diferença adicional de que o personagem, por desvelar sua subjetividade e não ter os limites de caracteres ou o chefe a reler seus originais, possa expressar com mais contundência as angústias da vida que movem a arte literária. Mas para isso utiliza-se de um modo de criar que é interpretado pelos críticos como “jornalístico” exatamente pela capacidade de síntese e grande potencial descritivo.

Os personagens-jornalistas de Graciliano são aprisionados pelas condições socioeconômicas que os forçam a um trabalho no qual não se realizam e que os iguala a todos os homens. São vistos pelos outros e por si mesmos como animais ou selvagens, incapazes da audácia criativa, da produção da beleza e do desvelamento das mazelas sociais. Sua atividade os consome e não conseguem exercer a função primordial para a qual se imaginam mais capacitados que os demais. Até que ponto não o eram os contemporâneos de Graciliano? Ele mesmo?

De fato, os personagens sinalizam a incompatibilidade percebida pelo autor quanto às representações e autorrepresentações dos literatos de seu tempo e afirmam a impossibilidade de atender a elas sem sacrificar, de algum modo no processo, suas consciências. Daí talvez a incompletude da criação desses personagens-escritores, que se perdem em idealizações mesmo quando se pretendem como mais visionários que os demais.

As obras em análise, vistas pela perspectiva da representação, permitem de igual modo perceber certos efeitos que a imputação de um papel social, de uma fachada ou de uma exigência pode gerar sobre o indivíduo, no caso, o jornalista, aspirante a escritor. Aos olhos de Graciliano Ramos, esse sistema transformaria o saber em mercadoria de troca ou de status social, subvertendo o lugar do pensamento e alienaria a escrita de seu *locus* de questionamento e reflexão, seja a escrita literária em sua criatividade, seja a jornalística em sua fala acerca da verdade. Porém, de algum modo, há um ato criativo por fazer. Como lembra Barthes, “o que o segura (a seus próprios olhos) não é o que ele escreveu, mas a decisão obstinada de o escrever” (BARTHES, 2007, p. 16).

Do mesmo modo, Graciliano Ramos viveu as mazelas de uma vida inteira em que a atividade subvalorizada do jornalismo diário o distanciava da aspiração de ser um literato nos seus próprios termos. E, antes desse ofício: “Nunca fui literato, até pouco tempo vivia na roça e negociava. Por infelicidade, virei prefeito no interior de Alagoas e escrevi uns relatórios que me desgraçaram” (trecho de carta de Graciliano a Raúl Navarro, tradutor argentino, em 1937). Talvez daí venha sua aspereza com aqueles que ignoram as dificuldades de seus contemporâneos. Ele critica o afastamento entre a literatura e o público nos seguintes termos:

Ora, não é verdade que tudo vá assim tão bem. Umás coisas vão admiravelmente, porque há literatos com ordenados razoáveis; outras vão mal, porque os *vagabundos que dormem nos bancos dos passeios não são literatos nem capitalistas*. Nos algodoais e nos canaviais no Nordeste, nas plantações de cacau e de café, nas cidadezinhas decadentes do interior, nas fábricas, nas casas de cômodos, nos prostíbulos, há milhões de criaturas que andam aperreadas. (RAMOS, 1962, p. 95, grifos nossos)

Ramos demonstra as diferenças entre esses pretensos literatos e aqueles que considerava verdadeiros escritores, ao fazer uma crítica ao romance *Suor*, de Jorge Amado, em artigo contido na obra póstuma *Linhas Tortas*. Ele apresenta como argumentos favoráveis a aproximação da linguagem literária com a fala do povo, tema de igual modo em voga no modernismo:

Os escritores atuais foram estudar o subúrbio, a fábrica, o engenho, a prisão da roça, o colégio do professor cambembe. Para isso resignaram-se a

abandonar o asfalto e o café, viram de perto muita porcaria, *tiveram a coragem de falar errado, como toda gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica*. Ouviram gritos, pragas, palavrões e meteram tudo nos livros que escreveram. Podiam ter mudado os gritos em suspiros, as pragas em orações. Podiam, mas acharam melhor pôr os pontos nos ii. (RAMOS, 1976 [1935], p. 93).

Na crítica literária ecoam os sonhos do frustrado Luís da Silva (*Angústia*) em produzir um romance que fizesse a diferença, assumir os palavrões enclausurados em nome da economia, da política e até da sociabilidade, mas que, assim escondidos, fazem morrer a indignação criativa e engajada que deveria caracterizar o ofício do jornalista e do escritor.

A crítica ferrenha une autor e personagem em palavras similares. Se em *Angústia*, Luís da Silva “não achava certo era ouvir Julião Tavares todos os dias afirmar, em linguagem pulha, que *o Brasil é um mundo*, os poetas alagoanos uns poetas enormes...” (RAMOS, s/d [1936], p. 50, grifo nosso), é Graciliano que, no artigo, reverbera contra a literatura que “acha que tudo está direito, que *o Brasil é um mundo* e que somos felizes. Está claro que ela não sabe em que consiste essa felicidade, mas contenta-se com afirmações e ufana-se do seu país” (RAMOS, 1976 [1935], p. 92, grifo nosso).

A indignação de Graciliano é constante com a linguagem rebuscada e com um estado de coisas aparentemente bem resolvido. O escritor alagoano, mesmo que alinhado ideologicamente com a esquerda e com o comunismo, chegando a ser filiado ao partido e até preso sob essa acusação, estremeceu relações com seus correligionários exatamente quando esses o quiseram forçar estética e tematicamente nos moldes marxistas mais rígidos. Ele percebe que essa “elite” tanto de direita quanto de esquerda molda a chamada opinião pública. Como literato, ele se recusa a se limitar a esse papel. Sobre isso, Said alerta:

os que estão por dentro do sistema, especialistas, grupos de interesses, profissionais que, nos moldes definidos no início do século XX pelo erudito Walter Lippmann, moldam a opinião pública, tornando-a conformista e encorajando a confiança um grupinho superior de homens que sabem tudo e estão no poder (SAID, 2005, p. 13).

Luiz da Silva (*Angústia*) fala desses grupos de interesses e como eles interferem no processo das notícias que ele escrevia no jornal:

Os chefes políticos do interior brigam demais. Procuram-me, explicam os acontecimentos locais e faço diatribes medonhas que, assinadas por eles, vão para a matéria paga. Ganho pela redação e ganho uns tantos por cento pela publicação. Arrumo desaforos em quantidade e para redigi-los necessito de longas explicações, porque os matutos são confusos, e acontece-me defender sujeitos que deviam ser atacados. (RAMOS, s/d [1936], p. 45)

À saída, encontrei Moisés encostado a um poste de iluminação, lendo um jornal.

- Acabe com essa literatura, Moisés, exclamei impaciente. Não serve.

Moisés dobrou a folha, sorrindo:

- Que história é essa?

- É o que eu lhe digo. Não serve. *A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade*, em negócios ou com mentira. (RAMOS, s/d [1936], p. 79, grifos nossos)

Creemos que esses exemplos, a serem aprofundados na análise, demonstram uma percepção aguda de Graciliano quanto ao lugar e ao exercício do jornalismo e da literatura em seu tempo. Por meio da análise dos personagens, sua constituição e discurso, poderemos compreender melhor de que modos a visão de mundo se expressa para construir uma representação social dos jornalistas. São personagens por meio dos quais se podem expressar não apenas discursos ou narrar histórias, mas exercer uma função conceitual, fazer pensar, gerar sentidos, criar. Essa perspectiva dialoga com a *representação* em Said:

todos os intelectuais representam alguma coisa para seus respectivos públicos e, dessa forma, se autorrepresentam diante de si próprios. Seja um acadêmico, seja um ensaísta boêmio ou um consultor do Departamento de Defesa, o intelectual faz o que faz de acordo com uma ideia ou representação que tem de si mesmo fazendo essa coisa (SAID, 2005, p. 14).

A “representação de si mesmo fazendo essa coisa” é inerente ao escritor, que ele assume para si mesmo e não aquela representação dada em sociedade, a qual pode se tornar em algo limitador ou mesmo performático. Graciliano desenvolve um termo para esse tipo de intelectualidade ou escrita – o *lampionismo literário* – “conceito que abarca a crítica a certa literatura ‘civilizada’, bacharelesca e oficial, marcada pela adoção de estrangeirismos, pelo uso de ‘adjetivos idiotas, e pelo desconhecimento dos rincões brasileiros” (LEBENSZTAYN e SALA, 2014, p. 12)<sup>15</sup>.

Por meio dessas escusas, o escritor, para Graciliano, se encontraria distanciado de seu público, havendo necessidade de aproximar a linguagem e a própria prática produtiva. Destacamos a necessidade, para Ramos, de que o autor se posicione no seu texto, evitando anular-se e tornar-se um servidor braçal da linguagem, deixando-se permear em sua subjetividade por outras, que existem no espaço do encontro com os seres que inspiram seus personagens, como ele afirma em *Linhas Tortas* (1962).

---

<sup>15</sup> *Lampionismo literário*: a expressão, cunhada na revista *Novidade* numa entrevista ficcional com o famoso cangaceiro, não é assinada, mas os pesquisadores Lebensztayn e Sala sustentam a autoria graciliânica, devido a expressões aí presentes que aparecerão em outras obras do autor. Essa revista, embora tenha circulado apenas seis meses, é de grande importância pelo fato de que somente nela, aos 38 anos de idade, Graciliano Ramos começa a assinar seus textos sem o uso de pseudônimos.

Isso significa, de algum modo, ir à busca do desejo como possibilidade de realização. Assim, o melhor da escrita se manifestaria justamente quando o autor se torna parte integrante de sua obra e se deixa ver – e reinterpretar – pelo leitor em meio à trama e aos personagens, em constante devir. Afinal de contas, “um filósofo [um escritor] não é somente alguém que inventa noções, ele também inventa, talvez, maneiras de perceber” (cf. DELEUZE, 1978).

## 1.5. O corpus da análise

Analisamos aqui os romances *Angústia*, *São Bernardo* e *Caetés* - com ênfase no primeiro, uma vez que é neste que o personagem-jornalista aparece como protagonista da narrativa - escritos entre 1930-1945. Do ponto de vista da não-ficcionalidade, analisamos os livros *Linhas Tortas*, *Cartas*, *Garranchos* e *Sertanejos*, que contemplam crônicas, críticas literárias, documentos pessoais e matérias jornalísticas, sendo selecionados os textos escritos no período histórico proposto.

Apresentamos a seguir um quadro-síntese dos personagens. A análise da construção literária e de representação dos mesmos está no Capítulo Três. Por enquanto, é para que se possa apreender a quantidade de tipos existentes nos três romances e que, à referência a seus nomes no Capítulo Dois, haja maior clareza ao leitor para situá-los no contexto da pesquisa. Inicialmente, vamos considerar como jornalistas os indivíduos que, com certa regularidade, produzem textos para os jornais, ainda que nos romances não sejam funcionários efetivos ou de tempo integral, função ainda rara nos tempos de Graciliano.

Personagem	Romance	Jornal em que atua	Relação de trabalho
<b>Costa Brito</b>	São Bernardo	Gazeta de Maceió	Proprietário, aparece no livro sempre de forma indireta.
<b>Lúcio Gomes de Azevedo Gondim</b>	São Bernardo	Cruzeiro, jornal local	Redator e Diretor de tempo integral
<b>Luis Padilha</b>	São Bernardo	Cruzeiro, jornal local	Freelancer, publica contos sob pseudônimo (é professor e ex-proprietário da Fazenda São Bernardo), parece ter um livro por terminar
<b>Isidoro Pinheiro</b>	Caetés	Semana, jornal local	Jornalista de tempo integral
<b>Padre Atanásio</b>	Caetés	Semana, jornal local	Diretor
<b>João Valério</b>	Caetés	Semana, jornal local	Freelancer, publica artigos esporádicos e faz revisão (trabalha como guarda-livros)
<b>Evaristo Barroca</b>	Caetés	Semana, jornal local	Freelancer, publica artigos de cunho político (advogado e candidato político)
<b>Brito</b>	Caetés	Gazeta	Proprietário, aparece no livro sempre de forma indireta.
<b>Luiz da Silva</b>	Angústia	O nome do jornal não é	Escreve artigos que saem assinados por

		mencionado, mas situa-se em Maceió e é ligado ao governo (p. 94)	outros, mormente políticos do interior (p.45). Além disso, corrige livros traduzidos ao português e escreve críticas sobre eles no jornal. Trabalha em uma repartição pública.
<b>Dagoberto</b>	Angústia	Jornal não identificado	“Estudante e repórter” (p. 11)
<b>Pimentel</b>	Angústia	Aparentemente o mesmo jornal do protagonista	Não se menciona outra ocupação de Pimentel senão no jornal.
<b>Moisés</b>	Angústia	Artigos esporádicos em jornal, com teor político e panfletos anônimos	Não se menciona outra ocupação do personagem.
<b>Julião Tavares</b>	Angústia	Embora o personagem seja mais mencionado no livro por seus discursos, há referências a escritos e literaturas em jornal não-especificado.	Filho de um comerciante local, bacharel e socialite com forte presença nos eventos de Maceió.

*Tabela 1: Personagens Jornalistas nos romances de Graciliano Ramos*

## CAPÍTULO 2

### JORNALISTA, LITERATO, INTELECTUAL: O ESCRITOR E SEUS PERSONAGENS

Sou o autor: observem meu rosto ou meu perfil; é a isto que deverão assemelhar-se todas essas figuras duplicadas que vão circular com meu nome; as que se afastarem dele, nada valerão, e é a partir de seu grau de semelhança que poderão julgar do valor dos outros. Sou o nome, a lei, a alma, o segredo, a balança de todos esses duplos. (Michel Foucault)

Os jornalistas são seres que despertam amor e ódio – aparentemente, nada de meios-termos. Na reflexão dos intelectuais, ora são subservientes, ora revolucionários. Na literatura, igualmente ambíguos. Na história, controversos. Nem os filósofos se furtaram a comentar sobre eles. Schopenhauer afirma, em 1851, que os escritores que valem a pena serem lidos são aqueles que “escrevem por amor do assunto”, que “tiveram ideias ou fizeram experiências que lhes parecem dignas de serem comunicadas” (SCHOPENHAUER, 2005 [1851], p. 3). Esse tipo de autor é fundamental, afinal, “só quem é movido exclusivamente pela causa que lhe interessa escreve o que é digno de ser escrito” (SCHOPENHAUER, 2005 [1851], p. 4).

No desenvolvimento de seu pensamento, o filósofo lamenta que haja poucos livros nesta condição, uma vez que o escritor, quando depende do recurso financeiro oriundo de sua escrita, tende a tornar-se ruim, mesmo se suas primeiras obras tiverem sido primorosas, ainda que produzidas com pouco ou nenhum pagamento. Neste ponto, sua crítica volta-se ao jornalista, nos seguintes termos: “Uma grande quantidade de escritores ruins vive tão-somente da tolice do público, que não quer ler nada além do que foi impresso no mesmo dia. São os jornalistas. O nome já diz tudo” (SCHOPENHAUER, 2005 [1851], p. 4).

Dostoiévski, ao contrário, tinha grande predileção pelo jornalismo. Bakhtin nos lembra disso ao tratar da poética do escritor russo, mencionando uma relação explícita entre o olhar jornalístico que se interessa pela atualidade e que investiga o factual e o olhar artístico na criação literária, oriunda da prática de ambas as atividades:

Isso não se deve apenas à sua condição de jornalista, que requer o tratamento de tudo em um corte da atualidade; achamos que a sua propensão pelo jornalismo e seu amor pelo jornal, a compreensão profunda e sutil da página

de jornal como reflexo vivo das contradições da atualidade social no corte de um dia, onde se desenvolvem extensivamente, em contiguidade e conflito, as matérias mais diversas e mais contraditórias, devem-se precisamente à particularidade fundamental da sua visão artística. (BAKHTIN, 2013 [1929; 1963], p. 33)

Denis Moraes igualmente nos lembra de que dois dos principais expoentes da esquerda na história, Marx e Engels, eram jornalistas muito ativos, tendo colaborado com diversos jornais e somado cerca de um milhão de escritos. Eles entendiam que o jornal era o principal meio de difusão de suas ideias e modo de comunicação com a sociedade de seu tempo e o utilizaram de modo mais intenso até do que as brochuras independentes (MORAES, 2012, p. 15). Como vimos, o próprio partido comunista no Brasil intencionalmente buscava agregar jornalistas a suas fileiras. Assim, de modo geral, eles compõem o grupo entendido socialmente como formado por intelectuais, apesar das óbvias restrições que sofriam, tendo em vista a efemeridade de seus escritos, feitos inicialmente para a duração de um dia.

Esses exemplos servem para demonstrar, sumariamente, que estamos em território de polêmicas. Isso posto, queremos neste capítulo expor a relação entre jornalismo, literatura e intelectualidade, considerando alguns teóricos que desenvolvem o conceito de intelectual, relacionando-o ao ofício da escrita, e a partir da obra de Graciliano Ramos, dialogando com seu contexto histórico, com fins de buscar a visão de mundo que sustenta as representações possíveis do jornalista em seus romances.

Entendemos que a busca pela representação da pessoa que escreve – seja o escritor propriamente dito ou o jornalista – nos romances constitui pistas na direção de em que consiste a tarefa deste enquanto intelectual para Graciliano Ramos. Por isso, neste capítulo, sustentamos a construção desses caracteres como “personagens conceituais”, definição de Deleuze e Guattari (1992) para designar o ato criativo literário pelo qual os pensadores, por meio de suas criações literárias, expõem conceitos e instituem conhecimentos e formas de interpretar o mundo. Ao realizar a análise dos personagens, no capítulo três, abordaremos seus discursos avaliando-os a partir de categorias que emergem dessa sua concepção conceitual. Para nossa hipótese, é nesse processo que podemos interpretar o modo pelo qual Graciliano escreve e nos aproximar da tessitura de sua obra com um olhar focado em seus personagens jornalistas. Eles nos permitem enxergar como as diferentes visões de mundo sobre o jornalismo se encontram elaboradas criativamente por Graciliano.

O autor busca, por meio dos signos, escrever em relação aos sentimentos, indignações, angústias que estão nele e ao seu redor; quer “produzir alguma coerência e continuidade e, através disso, exercer algum controle sobre os sentimentos, as contradições e os destinos” (JOHNSON, 2004, p. 94). Sua busca maior, porém, é por si mesmo enquanto signo, isto é, que exprima sentido: “o problema, para o escritor, não é com efeito nem exprimir nem mascarar seu *Eu* (...), mas de abrigá-lo, isto é, ao mesmo tempo premuni-lo e alojá-lo (BARTHES, 2007, p. 22).

## 2.1. A escrita entre a representação e a tarefa

Ao criticar uma inovação pretendida por Jorge Amado, quando era redator de um semanário – entrevistar as mulheres dos escritores para dar “o outro lado” da literatura em primeira mão para os leitores – Graciliano duvida de que o intento venha a ser bem-sucedido. Ele aponta a preocupação com a reputação e diz:

Que será conveniente dizer? Que eles roncam demais durante o sono, ralam à toa com os filhos, evitam os credores e redigem chateados uns artigos para os suplementos quando escasseia o numerário? Não, decerto isso não convém à glória de homens de letras. Será preferível afirmar que são excelentes pais de família, trabalham doze horas por dia, têm uma vida matrimonial perfeita, nunca se aborrecem em casa, não fumam, não bebem, não frequentam a livraria. Uns anjos. (RAMOS, 1976, p. 186)

A questão da representação aparece de modo muito forte: Quem é o que escreve? É bem claro para Graciliano Ramos que a maneira como o escritor emerge nos textos jornalísticos que o abordam cria, de algum modo, esse ser como personagem, gera a representação que pode marcar ou transparecer sua identidade. Ele mesmo transformou em personagens diversas pessoas que entrevistou, nos perfis, crônicas e artigos que escreveu, bem como sua carreira contou com muitas entrevistas concedidas, a primeira delas registrada ainda em 1910, quando era muito jovem. Defrontou-se com a mídia na qualidade de literato, de empregado e, em seus primórdios, como prefeito de Palmeira dos Índios. Ele reconhece, portanto, que o jornalismo tem uma prerrogativa, um lugar de fala, para gerar ou fazer circular representações sociais. E para sua tarefa, é preciso que cada identidade fique bem marcada.

Porém, como distinguir o jornalista, o escritor e o intelectual? Tanto nas crônicas como nos personagens-jornalistas, é possível ver uma gama de sentidos ou valores que seriam pertinentes a essa classe social como intelectuais. Tais sentidos parecem sempre esbarrar, ao menos, em duas situações mais perceptíveis (a análise dos personagens poderá, evidentemente, levantar outras): aqueles que assumem essa representação a partir de uma

condição dada e, portanto, querem ser bem-vistos e benquistos socialmente, possuindo um discurso da não-contrariedade ao sistema; e aqueles que, embora sintam o pulsar interior de uma vontade de verdade, não são capazes de exprimi-la porque se sentem sufocados pela realidade social, seus limites e ditames.

Antonio Candido afirma que

o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas *alguém desempenhando um papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e *correspondendo a certas expectativas* dos leitores ou auditores (CANDIDO, 2006, p. 82-83, grifos nossos).

Assim,, ao perceber e desvendar a representação pertinente à sua figura, o escritor busca seu leitor, desempenhando perante ele um papel. De fato, existe

a noção desenvolvida pelos escritores de constituírem *segmento especial* da sociedade. Ela se manifesta de maneira diversa conforme o momento histórico (exprimindo-se, por exemplo, como vocação, consciência artesanal, senso de missão, inspiração, dever social etc), permitindo-lhes *definir um papel específico, diferente dos demais*, e *servindo-lhes de identificação* enquanto *membros de um agrupamento delimitado* (CANDIDO, 2006, p. 84, grifos nossos).

Jean-Paul Sartre, em *O que é a literatura*, apresenta percepções que confluem para as de Antonio Candido sobre o papel social do escritor. E, de igual modo, pode ser colocado em face das observações práticas de Graciliano Ramos em seus textos não-literários aqui mencionados. Ele assevera que a liberdade do escritor está limitada pela representação que lhe é feita ou dada pela sociedade na qual se inscreve. Para subverter essa representação é, preciso, de antemão, assumi-la:

que sou escritor em primeiro lugar por meu livre projeto de escrever. Mas de imediato vem o seguinte: eu me torno um homem que os outros homens consideram como escritor, isto é, que deve responder a certa demanda e se vê investido, de bom grado ou à força, de certa função social. Qualquer que seja o papel que ele queira desempenhar, tem de fazê-lo a partir da representação que os outros têm dele. Pode querer modificar o papel atribuído ao homem de letras numa dada sociedade, mas para mudá-lo é preciso primeiro se amoldar nele. Além disso, o público intervém, com seus costumes, sua visão do mundo, sua concepção da sociedade e da literatura no seio da sociedade; cerca o escritor, investe-o, e suas exigências, imperiosas ou sorradeiras, suas recusas, suas fugas são os dados de fato a partir dos quais se pode construir uma obra. (SARTRE, 2004 [1948], p. 62)

É preciso que o escritor tenha consciência de que, embora trabalhe por um desejo de liberdade, que assuma seu “livre projeto de escrever”, de fato ele “sabe que fala a liberdades atoladas, mascaradas, indisponíveis; sua própria liberdade não é assim tão pura, é

preciso que ele a limpe; é também para limpá-la que ele escreve” (SARTRE, 2004 [1948], p. 55).

Barthes (2009), por sua vez, relaciona a escrita a uma tarefa de responsabilidade e de liberdade. Em *Escritores e escreventes* ele associa a segunda palavra ao conceito de intelectual e esta lhe parece, assim, mais condicional que a primeira. Se o escritor é intransitivo, o escrevente é transitivo – “eles colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio; para eles a palavra suporta um fazer, não o constitui” (BARTHES, 2007, p. 35). Para ele, a distinção entre o intelectual (que ele contrapõe claramente à palavra escrevente) e o escritor é que o segundo não vê problema em que sua criação se feche sobre si mesma, mas o primeiro anseia por que sua palavra expresse a verdade ou explique o mundo, tenha uma informação incontestável.

O escritor é “aquele que *trabalha* sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho”; “é um homem que absorve o *porquê* do mundo em um *como* escrever”; ele é “o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra” (BARTHES, 2007, p. 32-33, grifos do autor). É a própria sociedade que “pede ao escritor que sustente a responsabilidade de sua obra; pois a moral social exige dele uma fidelidade aos conteúdos” (BARTHES, 2007, p. 16).

Ao mesmo tempo em que a escrita é uma função estética vital e que consome o escritor, ele sente a necessidade de ser acolhido, de se fazer comunicar e entender. Ele está em busca de seu leitor e por isso,

quem quiser escrever com exatidão deve (...) se transportar às fronteiras da linguagem, e é nisso que ele escreve verdadeiramente *para os outros* (pois, se ele falasse somente a si próprio, uma espécie de nomenclatura espontânea de seus sentimentos lhe bastaria, já que o sentimento é imediatamente seu próprio nome). (BARTHES, 2007, p. 20, grifos do autor)

Este esforço de falar ao outro é que garante a originalidade, que, para Barthes, “é o preço que se deve pagar pela esperança de ser acolhido (e não somente compreendido) por quem nos lê” (BARTHES, 2007, p. 20). A originalidade para ele constitui a capacidade de falar “a mais banal das línguas” (BARTHES, 2007, p. 21).

Cabe aqui destacar essa luta na própria escrita de Graciliano que, segundo Candido, ao revisar seus textos sempre cortava, jamais acrescentava, em busca da fala mais primordial, sem a necessidade de adjetivações ou retoques. Barthes vai nessa mesma linha quando afirma que “é por excesso de pobreza, não de riqueza, que falamos de infável” (BARTHES, 2007,

p. 21). Ao falar do processo de escrita de Graciliano Ramos, Candido observa: “A vocação para a brevidade e o essencial aparece aqui [na obra *Caetés*] na busca do efeito máximo por meio dos recursos mínimos” (CANDIDO, 2012, p. 21).

O objetivo da comunicação, diz Barthes, é ser afetiva e por isso ela teme o risco da banalidade. E ele segue, dizendo:

É porque há uma angústia da banalidade (angústia, para a literatura, de sua própria morte) que a literatura não cessa de codificar, ao sabor de sua história, suas informações segundas (sua conotação) e de inscrevê-las no interior de certas margens de segurança. (BARTHES, 2007, p. 19)

É esta a razão pela qual o escritor, para Barthes, não pode desenvolver sua função sem paixão e, nesse sentido, tomar partido, embora sua argumentação não signifique, necessariamente, um engajamento no sentido sartreano<sup>1</sup> do termo, como já vimos:

Ninguém pode pois escrever sem tomar apaixonadamente partido (qualquer que seja o distanciamento aparente de sua mensagem) sobre tudo o que vai bem ou vai mal no mundo; as infelicidades e as felicidades humanas, o que elas despertam em nós, indignações, julgamentos, aceitações, sonhos, desejos, angústias, tudo isso é a matéria única dos signos. (BARTHES, 2007, p. 20)

Ele ironiza ao dizer que o intelectual utiliza uma língua comum, uma espécie de *koiné*, no qual se distinguem dialetos (marxista, cristão, existencialista, humanista), mas não um estilo, o que é bastante raro encontrar. Considera o intelectual como um *ingênuo* em relação à palavra (BARTHES, 2007, p. 36). Ele reconhece um estatuto maior de liberdade no escritor do que no escrevente (ou intelectual), pois o segundo depende de instituições que o sustentem, como a Universidade, a Pesquisa, a Política e o problema, a seu ver, é que tais instituições não têm, originalmente, função de fazer valer a linguagem. Estão postas a serviço de uma atividade e não de uma função, como a tarefa do escritor o é. Isso é muito importante do ponto de vista ontológico e, por isso, vem em uma distinção profunda com o pensamento de Jean-Paul Sartre, para quem o escritor precisa ser engajado historicamente e é chamado a pegar em armas dependendo da situação.

Barthes entende que o engajamento do escritor só pode se dar como um fracasso assumido desde o primeiro momento: a palavra não se dá nos limites do falso e do verdadeiro,

---

<sup>1</sup> Para Sartre, além do engajamento significar a tomada de uma posição no mundo ou tomar partido diante da realidade histórica, social, econômica e cultural, significa a militância (SARTRE, 2004). Embora seja evidente a crítica de Graciliano Ramos a muitos aspectos da sociedade de seu tempo, mesmo seu ingresso no Partido Comunista deve ser encarado com a ressalva própria da personalidade do escritor. Ele não tolerava nenhum tipo de coerção intelectual às suas ideias e não estava disposto a submeter-se quer aos ditames governamentais, quer aos ditames do partido. Barthes, no texto em tela, faz algumas críticas ao engajamento no modelo de Sartre.

questões a que o intelectual acaba por se prender. O conteúdo de sua linguagem está relacionado com a doutrina e o testemunho, questões impossíveis ao escritor, que sempre colocará sua obra na fronteira da ambiguidade e, por força do seu ofício, sempre permitirá que depois se dobrem sobre ela a apontar novos sentidos.

Engajar-se, portanto, para Barthes é sair da esfera mesma do escritor – isso não se pode lhe pedir, senão que seja responsável e que se realize somente na palavra – isto é, suportar a literatura como *engajamento fracassado* (BARTHES, 2007, p. 35). Ou seja, o escritor sabe que, de alguma forma, em algum momento, eventualmente acabará sendo digerido pelas *instituições literárias*. Ele observa de longe sua terra prometida do real, mas, à semelhança de Moisés, nunca porá os pés nela (BARTHES, 2007, p. 36).

O grande paradoxo que Barthes aponta, ao final de sua reflexão, é o surgimento do *escritor-escrevente*, aquele que, afinal, é mantido pela sociedade em uma espécie de limbo. Ela compra um pouco de suas obras, admitindo seu caráter público, mas, ao mesmo tempo, o mantém à distância obrigando-o a se colocar sob instituições que ela controla, como a Universidade. E, assim, o acusa de intelectualismo, que seria o mesmo que esterilidade (BARTHES, 2007, p. 38-39). A questão da subsistência e a da autonomia do escritor aparecem aqui, de modo indireto e parece-nos ser a todo tempo uma pergunta central e pano de fundo a todas as demais em torno da tarefa da escrita.

Norberto Bobbio inicia seu *Os intelectuais e o poder* justamente explicitando esses mesmos achaques a que os intelectuais estariam submetidos. Ele dá a entender que qualquer um que se dedique a desmerecer ou a exaltar o intelectual constitui, a priori, parte dessa classe ou segmento. Num esforço por defini-los, retoma os lugares históricos em que essas figuras eram mais recorrentes e parece restringir o conceito de intelectual, em sua origem, às tarefas ligadas à palavra, seja na arte do discurso ou da escrita, como os “sábios, doutos, *philosophes*, literatos, *gens de lettre*, ou mais simplesmente, escritores, e nas sociedades dominadas por um forte poder religioso, sacerdotes, clérigos” (BOBBIO, 1997 [1909], p. 11), embora o termo intelectual tenha surgido na França, no final do século XIX, pela primeira vez, com o *affaire Dreyfus*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Não nos importa neste ponto tanto definir a origem do termo, senão apontar que os diversos estudiosos a colocam no campo da palavra e em relação com o ofício da escrita. Graciliano Ramos, ao instituir sua representação literária do escritor, atrelada em seus romances ao ofício do jornalista, propõe distinções importantes que os teóricos trarão. Nem todo aquele que escreve é um escritor, nem todo jornalista, obviamente, um intelectual, mas, pelo uso que fazem do mesmo código, podem pretender passar-se assim, por meio da

Bobbio apresenta esse grupo social como um dos poderes instituídos em sociedade, embora assevere que, por atuarem de diferentes maneiras, seria inviável pensar nos intelectuais de modo globalizado. Seu modo de ação é distinto em cada sociedade:

Embora com nomes diversos, os intelectuais sempre existiram, pois sempre existiu, em todas as sociedades, ao lado do poder econômico e do poder político, o poder ideológico, que não se exerce sobre os corpos, como o poder político, jamais separado do poder militar, não sobre a posse de bens materiais, dos quais se necessita para viver e sobreviver, como o poder econômico, mas sobre as mentes pela produção e transmissão de ideias, de símbolos, de visões de mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra (o poder ideológico é extremamente dependente da natureza do homem como animal falante). (BOBBIO, 1997 [1909], p. 11)

Para Bobbio, o engajamento seria, de certo modo, uma falácia em relação ao intelectual; é sempre algo relacionado ao que é mais premente a quem a discute: se uma pessoa das ideias se coloca politicamente do lado desta ou daquela ideologia, é tida por traidora de sua missão; se se afasta das “paixões da cidade”, torna-se professoral, sua obra é tida por estéril. Ambas as posturas são radicais e, por isso, excludentes. Em sua reflexão, Bobbio busca uma via de distinção e integração entre as duas posturas, o que ele chama de *força não-política*; uma força moral que, ao defender valores não torna o intelectual partidário e, ao não permitir que sua obra seja desconsiderada por nenhum governo, preserva sua autonomia e mantém sua consciência, tornando-o eficaz na sociedade (BOBBIO, 1997 [1909], p. 22).

A partir dessa premissa, o autor discute a relação entre os intelectuais e a pesquisa científica, entre os intelectuais e o poder político. Bobbio traz a compreensão dos intelectuais a partir da ideia comum de que são seres da escrita – utilizam-se do texto para exprimir suas ideias – e são sujeitos da atividade cultural. O pensador considera relevantes duas categorias: os *ideólogos* (aqueles que fornecem princípios-guia, as ideias, os valores, os objetivos ou “mesmo concepções de mundo”) e os *expertos* (aqueles que fornecem conhecimentos-meio, conhecimentos específicos, fornecidos por pessoas que possuem competência em diversas áreas dos saberes).

Ele relativiza essas categorias, por perceber que os seus extremos gerarão os *utópicos* e os *puros técnicos*; mas é exatamente a observação destes que pode pontuar os graves problemas em torno da sociedade capitalista. Nesse sentido, ambos os tipos devem colocar-se

---

representação. A que isso interessa? Com que propósitos? Como distingui-los? São questões a desvendar no contexto da criação literária.

na cultura (que Bobbio entende por esfera em que se formam as ideologias e se produzem os conhecimentos), a qual possui uma relativa autonomia; espaço em que é possível ao intelectual manter-se no nível da não-indiferença, por um lado, e não-submissão, por outro (BOBBIO, 1997 [1909], p. 79-81) e, portanto, eficaz em sua missão em qualquer sociedade, seja ele parte de uma classe específica, como pode acontecer em algumas, ou, como o pensador parece optar, um grupo a se organizar, “um conjunto de pessoas que se reconhecem entre si pelas características da própria atividade” (BOBBIO, 1997 [1909], p. 92).

Rogério de Souza Sérgio Ferreira, ao abordar a relação entre o intelectual e a internet na contemporaneidade, resgata o desenvolvimento histórico do conceito, passando também pela relação entre a ação engajada do intelectual e suas relações com os meios de comunicação. Destaca, na origem, a panfletagem em papel, hoje revisitada sob a forma das novas tecnologias, por meio do rádio, televisão, hipertextos, como espaços nos quais aparece a reflexão ou o posicionamento do intelectual sobre diversos temas, geralmente de modo incômodo (porque isso significava “meter o bedelho em assuntos que não lhe diziam respeito”, cf. FERREIRA, p. 2002, p. 353).

Essa característica, de usar de todos os meios de comunicação “para defender o que julgavam correto” é importante marcador de um tipo específico de intelectual, cujo exemplo maior talvez seja Sartre (FERREIRA, p. 2002, p. 353). Ligado historicamente às esquerdas, estaria em decadência na atualidade, entre outros fatores, por haver poucas oportunidades para discutir seus temas, uma vez que os “falsos intelectuais”, “intelectuais mediáticos” estão nas mídias para ocupar esse espaço (FERREIRA, p. 2002, p. 355). Esse tipo de intelectual, que fala qualquer coisa sobre qualquer assunto, remete à reflexão sobre forma versus conteúdo, sobre posturas e performances também como definidores do que seria o intelectual, pois é preciso caracterizá-lo como “falso” frente ao outro, que seria, assim, o autêntico. Em conclusão, a forma com que fala, o conteúdo do que fala e os espaços em que seu discurso aparece, o estilo que o caracteriza, tudo isso são elementos que compõem uma figuração do intelectual ao longo do tempo.

O texto de Edward Said, *Representações do intelectual*, se apercebe do lugar incômodo dessa figura na sociedade e leva em conta a figuração (podemos falar em performance e representação aqui em um sentido mais restrito, como aquilo que se apreende ao olhar) como componentes importantes: “Meu argumento é que os intelectuais são indivíduos *com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou*

*aparecendo na televisão. E essa vocação é importante na medida em que é reconhecível publicamente e envolve, ao mesmo tempo, compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade”* (SAID, 2005, p. 27, grifos nossos).

Apesar desse aspecto teatral que talvez os colocasse em evidência de um lado, por outro é difícil mapeá-los, localizá-los, justifica ele, com base em Gramsci: “todos os homens são intelectuais, embora se possa dizer: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (SAID, 2005, p. 19). Assim, a definição geral de um intelectual passaria por ser “um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público” (SAID, 2005, p. 25). É uma espécie de *outsider* – ao expor suas preocupações, o pensador pode trazer para a narrativa sua história ou seu modo particular de expressar-se, mas fala de modo universal, ao evocar e defender valores de justiça e de liberdade, que caracterizam o ofício do intelectual.

É interessante que mesmo com a representação como elemento marcante, de fato, “pouca atenção tem-se dado à imagem, às características pessoais, à intervenção efetiva e ao desempenho, que, juntos, constituem a própria força vital de todo verdadeiro intelectual” (SAID, 2005, p. 27). Contudo, há, de fato, uma “necessidade, para um grupo social, de conferir-se, uma imagem de si mesmo, de representar-se no sentido teatral do termo de representar e encenar” (RICOEUR, 1977, p. 68). Said aponta como a representação obtida pelo intelectual é importante, ao mencionar, à semelhança de Ferreira, a prática cotidiana de Sartre. Já pelo viés literário, o intelectual é o personagem que, em alguns romances do século 19 e 20 é jovem, dado a rompantes, livre, mas fracassado e cooptado, particularmente no contexto do pós-modernismo. Em 1848, Flaubert indicava em seus romances, entre os indícios de declínio do intelectual,

sua própria falta de força de vontade e também como o tributo cobrado pela sociedade moderna, com suas diversões infindáveis, seus turbilhões de prazeres e, *sobretudo, a emergência do jornalismo, da publicidade, da celebridade instantânea e de uma esfera de circulação constante*, em que todas as ideias são negociáveis, todos os valores transmutáveis, todas as profissões reduzidas à busca de dinheiro fácil e sucesso rápido (SAID, 2005, p. 32-33, grifos nossos).

Uma vez que “uma das tarefas do intelectual reside no esforço em derrubar os estereótipos e as categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação” (SAID, 2005, p. 10), a fugacidade e a trivialidade que caracterizam o jornalismo enquanto narrativa do cotidiano, bem como sua íntima conexão com o poder e o

governo em todos os tempos – particularmente nos anos de 1930-1945 que aqui nos interessam (sem prejuízo de pensar no que isso significa na contemporaneidade, com as novas formas de escrita) – tornam ainda mais perturbadoras as reflexões de Graciliano sobre este ofício. Como superar isso em uma escrita em que o uso dos estereótipos muitas vezes é o que alavanca as vendas, por exemplo? E o próprio espaço da escrita, medido a partir do formato do jornal impresso, em colunas ou caracteres, a forçar reducionismos de diversas ordens? Como agradar a esse público ansioso pelas coisas imediatas ou defender alguma ideia válida para constituir uma opinião pública?

Em *Angústia*, Luís da Silva assevera:

Medo da opinião pública? Não existe opinião pública. O leitor de jornais admite uma chusma de opiniões desencontradas, assevera isso, assevera aquilo, atrapalha-se e não sabe para que banda vai. Ouvindo-o, penso no tempo em que os homens não liam jornais (RAMOS, s/d [1936], p. 158).

Graciliano Ramos está muito atento ao fato de que os leitores encontram-se envolvidos em uma série de nuances históricas, sociais, econômicas, religiosas, etc., que afetam seus modos de ler, ver e interpretar. Por isso, ele desenvolve particulares críticas às práticas jornalísticas e literárias em seu tempo em suas colunas e artigos. Ele consistentemente utiliza-se do sarcasmo, da ironia e do duplo sentido para desconstruir o processo da escrita e da leitura para o seu interlocutor, com o fim de demonstrar as (im)possibilidades e desafios da literatura.

Da mesma forma, ele incomoda ao construir a imagem do escritor e de seu papel social. No processo criativo, temos em *Angústia* uma reflexão sobre o escritor e seu papel na sociedade, marcada pela mesma ironia, sarcasmo e pessimismo das crônicas e artigos. No romance, o eu narrativo sente-se aprisionado pela sociedade que o cerca, detecta seu processo de desumanização, mas, ao mesmo tempo, sua assertiva percepção de si mesmo não dá possibilidade alguma de aliviar sua consciência por qualquer tipo de alienação ou fuga; sensação mesma que experimentam outros jornalistas principais e secundários de seus outros romances, como veremos.

Johnson, ao abordar em que consistem os Estudos Culturais, faz uma pergunta pelo lugar dos estudos em torno do “fluxo subjetivo no qual sujeitos sociais (individuais ou coletivos) produzem narrativas sobre quem eles são como agentes políticos conscientes, isto é, como eles constituem a si mesmos politicamente” (JOHNSON, 2004, p. 94). Ele afirma que a literatura é um lugar no qual alguns esforços nessa direção são feitos. A compreensão do

que seja a política assume um conceito mais amplo, torna-se um fazer, portanto, intelectual, que na literatura se processa por meio da escrita, relacionado com os sujeitos e suas identidades, representações e os aspectos mais amplos da sociedade.

Todas as discussões acima sobre o que seria o papel do intelectual nos apontam algumas pistas em comum para o estudo das representações do jornalista presente nos escritos de Graciliano. A princípio, nos colocam que há uma conexão entre o intelectual e a palavra, mormente pelo ato da escrita, sem juízo inicial de valor acerca de ser este um bom ou um mau intelectual. Desta forma, é possível que o jornalista, no seio de uma sociedade, possa ser visto como um intelectual, uma vez que seu ofício – conquanto sofra as críticas derivadas de sua superficialidade, rapidez, frugalidade, efemeridade – está relacionado com a escrita, é percebido com a capacidade de interpretação dos fatos, possui, assim, um *locus* de enunciação qualificado.

Assim, as discussões nos apontam que o intelectual possui um senso de missão, de uma tarefa a desempenhar, que pode assumir, para alguns dos teóricos, um tipo de engajamento manifesto em adesão partidária, ideológica ou estética. Alguns dos personagens-jornalistas de Graciliano tomam esse caminho. Cabe-nos, na análise deles, relacionar essa opção tanto com a tarefa intelectual quanto com as maneiras pela qual esse engajamento se encaixa na totalidade da visão de mundo do autor.

Said afirma: “As representações intelectuais são a atividade em si” (SAID, 2005, p. 33). Se as representações são a atividade intelectual em si, que conceitos esses personagens apontam? Como eles se relacionam com o fazer jornalístico enfrentado por Graciliano e seus contemporâneos nas redações de jornais? A que nos instigam acerca da tarefa jornalística em tempos adversos, como o foi o governo Vargas? Analisar os personagens à luz do conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari nos ajuda nessa direção, atrelando as reflexões sobre o intelectual, até aqui pontuadas, à criatividade literária de Graciliano Ramos, para desvelar os sentidos da profissão do jornalista e seu papel enquanto intelectual, na sociedade de 1930-1945.

## **2.2. A construção dos personagens-jornalistas**

Com sua escrita, Graciliano traz à tona o mundo interior dos personagens, suas lutas com o processo da escrita e do ser. Para apreender seu processo criativo, nossa opção teórica e metodológica leva em conta o processo da obra em si, na qual a imagem do escritor surge na

categoria de personagem, em suas relações com o momento de sua concepção, com eventuais aspectos da vida do autor que ele de modo consciente permite ser visto em sua obra (como poderemos relacionar a partir de suas entrevistas e cartas), com as temáticas com as quais o autor se debate como pensador. Conforme orienta Schopenhauer,

Toda *compreensão* verdadeira consiste em uma apreensão de relações (*un saisir de rapports*); mas toda relação terá uma apreensão tanto mais clara e pura quando se reconhecer a mesma coisa em casos muito distintos um do outro e entre coisas bastante heterogêneas (...). Assim que apreender, mesmo que em apenas dois casos diversos, a mesma relação, terei um *conceito* de toda sua *espécie*, isto é, um conhecimento mais profundo e perfeito (SCHOPENHAUER, 2005 [1851], p. 86, grifos do autor).

A aproximação metodológica entre essas obras permite perceber a autêntica preocupação de Graciliano Ramos com o papel social de sua tarefa, por meio da elaboração ficcional de suas experiências, indagações e conflitos, em meio ao tempo e à sociedade na qual circulam diversos discursos acerca de saberes, ciências e valores que o interpelam seu processo criativo. A opção pelo viés existencialista dá a seus personagens fôlego para sair dos estereótipos mais comuns, trazendo à tona outras temáticas e desenvolvendo de uma forma peculiar sua abordagem crítica.

Os personagens de Graciliano Ramos, como espaço de reflexão do autor, emitem conceitos sobre o fazer jornalístico e, em última análise, sobre os perfis de intelectuais que os jornalistas representam, no conjunto de sua obra e à luz de sua visão de mundo, no contexto dos anos de 1930-1945.

### 2.2.1. *Personagem conceitual: referencial teórico*

Quando se lê o texto jornalístico, seja ele uma reportagem, uma matéria ou um livro-reportagem, tem-se o produto final do fazer jornalístico. Tal produto esconde não apenas uma série de representações que o seu autor faz da sociedade, mas também diversos sentidos referentes ao próprio jornalista. Assim, um campo simbólico emerge e começa a instigar o imaginário: a ética jornalística, o mito da neutralidade e da objetividade, o compromisso com a verdade, por um lado; por outro, o poder da manipulação do discurso, a habilidade em evidenciar ou esconder fatos, a relação escusa com os diversos setores da sociedade. São essas algumas das diversas possibilidades de representação do jornalista que circulam como potencializadoras de sentido. Esse “personagem” que assim aparece possui em torno de si uma pretensa capacidade de dizer como as coisas funcionam, de dar ordem ao mundo e poder ao que fala.

Mas lado a lado com a análise do jornalista-autor, que seria possível conhecer mediante a análise do texto jornalístico, surgem obras literárias que abordam o personagem-jornalista, nas quais o imaginário tem maior liberdade e meios criativos para se pronunciar. A constituição do personagem na literatura desvela sentidos sobre o fazer jornalístico e explicita de que maneiras a narrativa jornalística assume uma função ordenadora do mundo, portanto, portadora de um papel social. É importante levar em conta a atividade jornalística desempenhada por Ramos e por outros escritores, como o já citado Lima Barreto ou Érico Veríssimo (que tem, inclusive, uma tribo jornalística, cf. RITTER, 2010) na constituição de suas obras e na construção de seus personagens.

Para compreender como os personagens jornalistas aparecem nos romances de Graciliano como portadores de sentidos diversos do fazer jornalístico e da atividade intelectual, usaremos o conceito de *personagem conceitual*, proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, no livro *O que é a Filosofia*. Essa noção serve para designar a necessidade dos filósofos em utilizar personagens literários, fictícios ou históricos para expor seus próprios conceitos. Entendemos que a filosofia e a literatura são instâncias não apenas de reflexão, mas particularmente de criação: “A filosofia – como a ciência, a arte, a literatura – define-se, portanto, por seu poder criador ou, mais precisamente, pela exigência de criação de um novo pensamento” (MACHADO, 2009, p. 14).

Desta forma, “os personagens conceituais (...) operam os movimentos que descrevem o plano de imanência do autor, e intervêm na própria criação de seus conceitos” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 84). Assim é que se pode observar diversas abordagens à conexão implícita entre Ramos e seus personagens, que ele assume e repele. No caso de Luiz da Silva, tal conexão é atestada por uma considerável fortuna crítica. Consequentemente, o autor

é a idiossincrasia de seus personagens conceituais. E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais, ao mesmo tempo que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente (o Sócrates de Platão, o Dioniso de Nietzsche, o Idiota de Cusa). O personagem conceitual é o devir ou o sujeito de uma filosofia, que vale para o filósofo (...). (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 85)

Levantaremos assim, no contexto das obras de Ramos selecionadas, como se dá o ser, fazer e agir dos jornalistas, enquanto sujeitos que se pretendem narradores, ordenadores e intérpretes da realidade. Os personagens se tornam personagens conceituais, na medida em que eles são um devir, tanto do autor quanto dos leitores e, em última instância, do jornalista enquanto representação. O autor, como prenunciam Deleuze e Guattari, é “conceito em

potência”, isto é, na qualidade de pensador ele é um criador de conceitos, aquele que tem a potência e a competência para criá-los. Os conceitos “devem ser inventados, fabricados ou antes criados, e não seriam nada sem a assinatura daqueles que os criam” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 13-14).

O autor-jornalista, em nosso caso, não apenas possui o jornalismo como profissão, mas é capaz de abstrair acerca dele e, utilizando-se da literatura como escopo criativo, de conceituar, refletir e propor novas formas de ser jornalista, criando conceitos e personagens em torno deste fazer, criticando-o de modo muito visceral. O texto literário, pelo uso da linguagem, se apropria das representações sociais e as transforma, por meio da verossimilhança, integrando-as ao ambiente ficcional.

Esses personagens “não são mais determinações empíricas, psicológicas e sociais, ainda menos abstrações, mas intercessores, cristais ou germes do pensamento” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 85). Como tal construção se dá na criação literária de Graciliano é a grande riqueza que a análise, juntamente com o aprofundamento das questões conceituais na relação dos textos literários e não-literários é a novidade na leitura que pretendemos evidenciar frente a nossa hipótese de pesquisa.

Nessa acepção, é por meio de seus jornalistas que Graciliano Ramos denuncia, reflete, busca um ponto de contato, uma interface entre sua tarefa intelectual e até mesmo sua própria e concreta necessidade de subsistência, demonstrando não apenas uma situação particular, mas articulando discursos e percepções de um grupo social específico. Seus personagens se veem fragmentados na tarefa da escrita. Ao tentar escrever um romance em parceria, em *São Bernardo*, Azevedo Gondim (“periodista de boa índole e que sempre escreve o que lhe mandam”, cf. RAMOS, 1974 [1934], p.87) é contestado por Paulo Honório, o dono do capital, que põe em dúvida sua capacidade literária:

Azevedo Gondim apanhou os cacos de sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

- Não pode? Perguntei com assombro. E por quê?

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.

- Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia. (RAMOS, 1974 [1934], p.87)

E do ponto de vista de sua tarefa, encontrando-se entre “a solidão e o alinhamento” (SAID, 2005, p. 35), esses intelectuais, figurados como jornalistas nos romances, levantam três temáticas que os teóricos nos apontam: a escrita e a subsistência; a escrita e a autonomia

intelectual; a escrita como (im)possibilidade. A partir de sua relação com esses aspectos, nos dedicaremos, no Capítulo Três, a perscrutar as formas de sua representação em relação à visão de mundo do período, construída literariamente por Graciliano em seus romances.

### 2.3. A escrita e a subsistência

Edward Said diz que, no século 20, tornou-se crescente o “número de homens e mulheres [que] pertencem a um grupo geral chamado de intelectuais ou intelectualidade — gestores, professores, jornalistas, especialistas em computação ou em assuntos de governo, lobistas, eruditos, colonistas de agências de notícias, consultores pagos para dar suas opiniões” (SAID, 2005, p. 74). Essas pessoas ocupam escolas, universidades, jornais, empresas. Nelas oferecem, por meio de suas habilidades, ideias e valores, formando conceitos, ou ainda conhecimentos específicos para o desenvolvimento de certas atividades, como Bobbio menciona. Como prestar um serviço sem trair sua tarefa intelectual?

É notadamente parte integrante da escrita de Graciliano o incômodo pela escrita como forma de manutenção e sobrevivência, justamente pela percepção da relação de dependência excessiva que surge, muitas vezes, entre o autor e sua fonte de renda. Por exemplo, assim o descreve Luiz da Silva, na primeira página de *Angústia*: “Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. *É uma espécie de prostituição (...) E os autores, resignados, mostram as letras e algarismos, oferecendo-se como as mulheres da Rua da Lama*” (RAMOS, s/d [1936], p. 7, grifos meus).

Graciliano, como colunista, em uma “Carta ao leitor”, título de sua coluna publicada em 15 de abril de 1915 (mais de uma década antes da publicação de *Angústia*), já expressava sua tristeza por perceber a necessidade de adaptar sua escrita ao gosto do freguês:

O essencial é que se escreva. Não quiseram que esta coluna ficasse em branco, malgrado todas as razões que foram apresentadas ao secretário da folha. Era preciso que se escrevesse, qualquer coisa, a esmo, embora. Não é que deixe de haver por aí uma agradabilíssima récua de magníficos assuntos a explorar. Mas que te importam a ti os assuntos que me são agradáveis? *Eu é que tenho necessidade de estudando teus gostos e fazendo completa abstração de minha individualidade, oferecer-te qualquer droga que não te repugne ao paladar (...) Que sei eu de ti? Nada. (...) E o que é pior é que além de não conhecer os teus gostos, o que é razão suficiente para que eu evite estabelecer contigo uma palestra íntima, estou quase a dizer-te que tenho a infelicidade de não saber qual é a atitude deste jornal. Parece mentira, mas não é. O homem que me convidou a traçar aqui uma série de sensaborias semanais, para tua desgraça, fê-lo tão às pressas que nem sequer teve tempo de dizer-me a que partido pertencia a folha e que homens ou*

*coisas era preciso defender ou atacar. (...) Eu não sou tão idiota que vá dizer alguma palavra que não esteja de acordo com as opiniões gerais. Tomo, portanto, o partido de não dizer nada por enquanto. (RAMOS, 1976, p. 18-19, grifos nossos)*

Graciliano usa da metalinguagem como forma de denúncia da profissão e da tarefa do escritor. Ao falar do processo de produção de uma coluna como a busca pela concatenação dos interesses da audiência, da política e do mercado, na figura da empresa jornalística, ele subverte o discurso e, apesar de aparentemente nada falar (a “promessa” que faz, em respeito ao seu desconhecimento da pessoa do interlocutor), na verdade instrui seu leitor acerca dos aspectos ideológicos que a escrita pode adquirir, ainda que na efemeridade da coluna do jornal. Ele expõe assim, sua visão acerca do papel do jornalista e sua função social.

E o tempo da narrativa é um período de grandes investimentos em parques gráficos para jornais, revistas e livros. Entre 1930 e 1940, o número de jornais no Brasil aumentou significativamente, devido ao interesse por notícias da Segunda Guerra Mundial, e por um maior interesse na literatura nacional. Dentre aqueles que alcançaram maiores tiragens, havia o *Vamos ler!* (1937-1943); *Diretrizes* (1938-1944); *Revista do Globo* (1929-1943); *Dom Casmurro* (1937-1943). Graciliano Ramos, em *Linhas Tortas*, faz diversas menções a *Dom Casmurro*, que era um jornal produzido por jovens escritores, ligado à esquerda e que, em certa ocasião, havia vendido 15 mil exemplares em poucas horas, em maio de 1937. *Diretrizes*, em 1940, passou de mensal a semanal e chegou a 20 mil exemplares. A revista *O Cruzeiro* começou a circular em 1928. Ao ser incorporada por Chateaubriand, ganhou circulação nacional e passa a ter tiragens de 50 mil exemplares, particularmente durante o período da Segunda Guerra. Chegou a ter correspondentes internacionais em sete cidades da América do Norte e Europa (SALLA e LEBENSZTAYN, 2014, p. 21-23).

Todo esse agito editorial, porém, não significava facilidade para os repórteres, jornalistas e literatos em busca de perspectivas. As pressões eram de toda ordem. Alguns artigos empacavam, sem publicação. Outros eram pedidos em cima da hora. Luiz da Silva reflete como os processos por detrás de um artigo igualmente eram fonte de terror para os jornalistas e como a questão econômica afeta a capacidade produtiva: “Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições (...) (RAMOS, s/d [1936], p. 9). Trabalho em um jornal (...) Arrumo desaforos em quantidade, e para redigi-los necessito longas explicações, porque os matutos são confusos e acontece-me defender sujeitos que deviam ser atacados” (RAMOS, s/d [1936], p. 45).

Era indignante ao personagem, por essa razão, que as opiniões que lhe pareciam feitas apenas para agradar fossem assumidas como verdadeiras pelo rival, Julião Tavares:

O que não achava certo era ouvir Julião Tavares todos os dias, afirmar, em linguagem pulha, que o Brasil é um mundo, os poetas alagoanos uns poetas enormes e Tavares pai, chefe da firma Tavares e Cia, um talento notável, porque juntou dinheiro. *Essas coisas a gente diz no jornal, e nenhuma pessoa medianamente sensata liga importância a elas.* Mas na sala de jantar, fumando, de perna trançada, é falta de vergonha. Francamente, é falta de vergonha (RAMOS, s/d [1936], p. 50, grifos nossos).

O grande problema que envolve o intelectual não está relacionado com o fato de ter de sustentar-se, mas quanto ao custo disso em relação à sua atitude como pensador. Said nos assegura de que a “ameaça específica ao intelectual hoje, seja no Ocidente, seja no mundo não ocidental, não é a academia, nem os subúrbios, nem *o comercialismo estarecedor do jornalismo e das editoras*”, mas o *profissionalismo* (SAID, 2005, p. 74), que ele define como

alguma coisa que você faz para ganhar a vida, entre nove da manhã e cinco da tarde, com um olho no relógio e outro no que é considerado um comportamento apropriado, profissional – não entornar o caldo, não sair dos paradigmas ou limites aceitos, tornando-se, assim, comercializável, e acima de tudo, apresentável e, portanto, não controverso, apolítico e “objetivo”. (SAID, 2005, p. 78)

Luiz da Silva vive esse drama: “Essa vida monótona, agarrada à banca das nove ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida” (RAMOS, s/d [1936], p. 9). A ideia de estagnação, de paralização ou imobilidade, expressa na metáfora do sururu, é evidente. Ademais, tanto o ofício do escritor quanto o do jornalista ou crítico é mercadorizado e valorado a partir do critério da utilidade. E é evidente a percepção de que no sentido capitalista, a literatura é de pouca valia ou até mesmo inútil.

Após a publicação do romance e dez meses de cadeia, Graciliano Ramos foi para o Rio de Janeiro, tentar recomeçar a vida, tendo de sustentar a esposa e os filhos. Alguns amigos literários e empresários fazem um projeto de subsistência para ele, que Letícia Malard descreve nos seguintes termos:

a subjetividade coletiva do grupo projetou metas junto com Graciliano para ele manter-se e à sua família, as quais poderíamos assim definir: a) providenciar imediatamente a publicação de inéditos seus, que eram poucos, mas podiam render alguma coisa, pois, do que escrevera enquanto esteve preso, ele mesmo destruíra quase tudo; b) motivá-lo a ganhar um bom prêmio em dinheiro, em um concurso de literatura infantil, para o qual escreveu e inscreveu um livro; c) arranjar-lhe um emprego, contornando a dificuldade de ele não ter diploma; d) incentivá-lo a escrever textos diversificados e batalhar por sua publicação em jornais e revistas, inclusive estrangeiros, até que o emprego saísse. Ainda nesse item – contatar o

tradutor argentino que tencionava traduzir e publicar suas obras em espanhol. Os contos-capítulos de *Vidas Secas* fizeram parte desse último item do projeto. (MALARD, 2012, p. 40)

Vários trechos das cartas de Graciliano à esposa falam de valores da venda de suas histórias, comentam expectativas de negociação frustradas ou direcionam acerca do que fazer ou do que pagar, das dívidas existentes, com o dinheiro arrecadado.

Trata-se de declarações surpreendentes para um socialista, as quais fetichizam a obra de arte, transformando-a em mercadoria. Tais declarações (...) revelam no essencial um Graciliano muito bom sabedor, muito mais do que nunca, de que se defrontava com um mundo fetichizado, sujeito às leis e fatalidades do mercado, também na Literatura”. (MALARD, 2012, p. 40)

Graciliano aponta, na crítica romance *Suor*, de Jorge Amado (1937), um ano depois da publicação de *Angústia*, a dureza que havia em transformar a escrita em objeto de venda: “Esses fatos e essas coisas viram mercadorias. O crítico, munido de balanças e outros instrumentos adequados, pode medi-las, pesá-las, decidir sobre a mão de obra e a qualidade da matéria-prima, até certo ponto aumentar ou reduzir a procura, mas quem julga definitivamente é o freguês, que compra e paga” (RAMOS, 1976 [1937], p. 135). Quando o escritor, em nome da sobrevivência, se curva à postura dos detentores dos poderes comunicacionais, que ele chama de “inimigos da vida”, atua para que “se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhados que o leitor comum não entende” (RAMOS, 1976 [1937], p. 136).

Esse tipo de produção se distanciaria, assim, dos dramas e realidades do povo nordestino em particular, que ele quer ressaltar no artigo. E terminaria por minar a função mesma da literatura e do escritor: “a literatura se purificará, tornar-se-á inofensiva e cor-de-rosa, não provocará o mau humor de ninguém, não perturbará a digestão dos que podem comer” (RAMOS, 1976 [1937], p. 136).

Ao falar, em 1938, de uma eleição para uma vaga na Academia Brasileira de Letras, novamente Graciliano usa da ironia para tratar da situação do escritor: “Muita gente enche papel para não dizer nada e é natural que as pessoas olhem com desconfiança um passatempo inútil. (...) Há muitos que principiaram bem, principiaram até bem demais, são lisonjeados pela crítica e pelos amigos, enquanto não provocam inveja” (RAMOS, 1976 [1938], p. 178).

As necessidades de um escritor, para Graciliano, eram poucas. Em 1913, escrevendo ao amigo de vida toda, Mota Lima Filho, ele define assim: “Não gozarás aqui de grande conforto – mas sempre encontrarás um quarto com duas cadeiras e uma mesa, um bocado de

livros, uma bilha d'água, papel, penas e tinta, enfim, o necessário a um indivíduo que tem fumaças de literatura” (RAMOS, 1982 [1913], p. 19). Porém, depois de 1936, em segundas núpcias e tendo uma família com quatro filhos de cada casamento (a primeira esposa faleceu no parto), a situação tornara-se mais complexa.

Logo após sair da cadeia, em 1937, Graciliano comentava sobre seus artigos em jornal à esposa, Heloísa, e de como lhe era precário escrever sob encomenda. Em alguns trechos, muita expectativa em promessas recebidas e, nas cartas seguintes, a decepção com engodos sofridos:

Não sei se lhe disse que Franchini me tinha pedido uns artigos para os jornais dele. Tinha me falado em seis artigos por mês, o que deve ser engano, pois os outros colaboradores apenas fazem dois. Eles pagam pouco, julgo que cinquenta mil-réis por colaboração. Escrevi nesses últimos dias umas cinco tolices. Vou procurar o representante dos paulistas. Anteontem, como necessitasse dinheiro para pagar a quinzena da pensão, fui ao *Observador econômico*, onde me deram cem mil-réis por aquela miséria que escrevi em casa de Zélins. É um horror, não vale cinco tostões. Em todo caso recebi o dinheiro, cheio de remorsos (...) Vou escrever o artigo e morder os cinquenta mil-réis do homem. (RAMOS, 1982 [1937], p. 186-187)

Apesar de ter achado uma miséria o que escrevi, Olímpio Guilherme pediu-me outro de três páginas, uma coisa comprida, mas que vai me render uns cem ou duzentos mil-réis. (...) Aquele negócio da *Revista* está sendo pago aos pedaços. (...) Preciso roupa, o dinheiro da *Revista* não chega para tudo. Necessito arranjar trabalho. Vou cavar uns cobres com um artigo enorme sobre a economia do romance. (RAMOS, 1982 [1937], p. 193-194)

A I.B.R. paga quando recebe os originais, os jornais e revistas daqui só dão o dinheiro depois que a colaboração é publicada. Vou tentar amanhã fabricar o conto, que, sendo publicado no *Jornal* como o outro, me rende trezentos mil-réis, um negócio da China, mesmo que não seja publicado em chinês. Um pronome, sinhá Lô, uma letra ou duas, por duzentos e trinta réis, mais que a passagem de bonde daqui à Galeria Cruzeiro, é um horror. Se eu encontrasse negócio assim muitas vezes, não queria outra vida, ficava podre de rico. (RAMOS, 1982 [1937], p. 194)

É bom não contar com jornal, porque nunca farei um artigo direito. E os contozinhos que tenho arranjado saem com dificuldade imensa: uma semana de trabalho às vezes. Não desanimo, mas realmente isso é pau. O negócio do Deabreu parece que é conversa fiada, como as outras. Paciência. (...) Não sei se lhe disse que tenho recusado uns trabalhos bestas que aparecem: traduções, peças de teatro, serviços de jornal, coisas que não sei fazer. Esta semana ofereceram-me a crítica literária numa coisa que vão fundar. Recusei: não entendo de crítica e não confiei no sujeito que me fez a proposta. Não quero trabalhar de graça. (RAMOS, 1982 [1937], p. 198)

Essa inconstância, o baixo valor dos artigos vendidos, as promessas não cumpridas e ainda o sentir-se à mercê dos eventos e das benesses do leitor consistiam dificuldades reais

para Graciliano e seus contemporâneos. Segundo Malard, “o escritor era súdito de um modo de produção que o levava a produzir e a vender não aquilo que desejava, mas aquilo que iriam comprar dele, como se compra a força de trabalho de um operário” (MALARD, 2012, p.41).

A experiência de escrever conforme a encomenda, de sempre passar por apertos financeiros ou ver-se premido entre interesses mais altos que os seus - e os sentimentos daí decorrentes - aparecem na fala dos personagens-jornalistas. Até mesmo as mentiras contadas para ganhar emprego têm a ver com certas percepções de jornalista em circulação, como assevera Luís da Silva: “Escrevi muito atacando a República Velha, doutor; sacrifiquei-me, endividei-me, estive preso por causa da ideologia, doutor” (RAMOS, s/d [1936], p. 27). O sentimento é de não-realização, decorrente do serviço feito em subserviência, sem ganhos suficientes: “Afinal, para se livrarem de mim, atiraram-me este osso que vou roendo com ódio” (RAMOS, s/d [1936], p. 27).

Cabe ressaltar que, dos 11 personagens-jornalistas listados nos três romances, cinco são profissionais de tempo integral. Apenas dois são proprietários e parecem possuir mais independência editorial, embora cobrem propinas ou favores para publicar elogios ou impropérios contra determinados partidos políticos (Brito, de *Caetés* e Costa Brito, de *São Bernardo*, que dirigem jornais chamados *Gazeta*. Nunca aparecem e só são mencionados indiretamente. Como o nome dos personagens e dos veículos é o mesmo, mas aparecem em romances diferentes, é impossível saber se são o mesmo personagem). Azevedo Gondim aparece como diretor do Jornal *Cruzeiro* e recebe uma subvenção mensal do município, que é de apenas 150 mil-réis. Em *Caetés*, os rendimentos de Isidoro Pinheiro não são mencionados, mas seu estilo de vida é muito simplório e ele mora de pensão.

Aliás, Isidoro Pinheiro é o único dos jornalistas apresentados no plantel de Graciliano que não apresenta nenhuma aspiração além do ofício da boa notícia e do bom artigo. Cultivador de amizades e gratidões, sempre procura ver o lado bom das pessoas e constantemente motiva João Valério a agir de modo correto. Nele, a ética jornalística encontra um exemplar adequado, por seu compromisso com a justiça e com a verdade. Mas, atuando em um jornal de interior, vinculado a uma instituição como a Igreja Católica, de pouca valia prática serão seus valores: vive em uma pensão, com poucos recursos, sonhando com as mulheres da cidade e satisfazendo-se com prostitutas locais.

## 2.4. A escrita e a autonomia intelectual

Se é preciso pagar as contas, muitas vezes é às custas de sua ideia de consciência que os jornalistas personagens o fazem. Como vimos no Capítulo Um, a cooptação dos intelectuais pelo governo era um problema tangencial em sua produção. Mas ainda havia as pressões dos partidos políticos, do mercado editorial nascente, das empresas. Olavo Bilac e José Lins do Rego foram garotos-propaganda, em anúncios que traziam seus rostos em charges (RAMOS, 2014, p. 24-25). O último, aliás, parecia bem querido do grande público, era sorridente e acessível. Por suas características próprias, Graciliano Ramos nunca fez esse tipo de propaganda. Em uma entrevista, perguntaram-lhe se os editores alguma vez fizeram exigências sobre seus temas nos livros ou se interferiram de algum modo na sua produção. Ele argumenta que nunca sofrera qualquer pressão dos editores acerca disso, mas deixa claro que, do mesmo modo, não lhes dera oportunidade alguma para fazê-lo, o que denota que não era uma realidade impossível.

E os interesses políticos poderiam interferir nos temas e nas formas de abordagem dos assuntos publicados nas colunas de jornal, como nos demonstram diversos episódios dos romances. Luiz da Silva confessa: “É o que sei fazer, alinhar adjetivos doces ou amargos em conformidade com a encomenda. (...) As frases iam pingando no papel, umas traziam as outras, e no fim lá estava aquela prosa medida, certinha, que me enjoava” (RAMOS, s/d [1936], p. 46). Azevedo Gondim frequenta assiduamente a casa de Paulo Honório, o que sempre o compromete com o fazendeiro e seus interesses. Mesmo Costa Brito, na distante Maceió, sendo proprietário do jornal, se sujeita às intempéries da política e do poderio econômico. Em última instância, nada publica senão aquilo que pode gerar dividendos interessantes.

Em *Caetés*, Evaristo Barroca faz carreira política utilizando-se de artigos publicados em jornais como *Semana*, dirigido pelo padre Atanásio, vigário local. Ao introduzir o personagem no romance, vemos que ideologias distintas podem influir como critério de censura a determinados escritos: “Eu desejava obter a publicação dos artigos no jornal do vigário. Mas não posso dirigir-me a ele. Foram intrigar-me: que sou ateu, livre-pensador – calúnias” (RAMOS, 2013 [1933], p. 32). A censura acontece nos veículos de comunicação em que o jornalista não pode escrever o que pensa por contrariar os editores ou o diretor de redação. Mas, de igual modo, a autocensura pode aparecer, como nesse caso. Ou o artigo é

escondido no fundo da gaveta ou é preciso encontrar um intermediário que o apresente a quem possa publicar.

Evaristo Barroca ainda põe em cena situações enfrentadas por Luís da Silva com seus políticos: artigos de encomenda, contemplando elogios ou impropérios a desafetos ou aliados políticos, conforme o caso. Em *Caetés*, é João Valério que tem de emendar os artiguetes do aspirante a deputado, que lhe pede: “Escrevi os artigos de um fôlego. Têm imperfeições, evidentemente. Não me sobra tempo para cultivar a língua vernácula. Aí só se aproveita a ideia, a forma é incorreta. *Emendem*. E adeus” (RAMOS, 2013 [1933], p. 33, grifos nossos). Esse escrevinhador de artigos com objetivos escusos é descrito em todo o romance com o adjetivo “cavador”, como assevera Padre Atanásio: “O advogado, homem, esse Barroca. Também você não percebe nada. Foram os artigos, João Valério, aqueles artigos. É cavador. Deputado, heim? Não foi senão isso. Os artigos. Quem havia de supor?” (RAMOS, 2013 [1933], p. 38).

Os autores nordestinos parecem ter certa birra aos bacharéis, vistos por eles como cavadores, pessoas que se formam como advogados, mas que aspiram a uma carreira política. Nesse caminho, o jornal é uma via, sem dúvida, incontornável. Por meio dos artigos de jornal cultivam afetos e desafetos, apontam para suas próprias características, fazem propaganda de si mesmos. Em *São Bernardo*, a relação entre jornalismo e política aparece em diversos momentos. Num deles, o Padre Silvestre, candidato a prefeito, está prestes a perder uma eleição tida como ganha. Paulo Honório indaga a Azevedo Gondim:

- Você não sustentou a candidatura do vigário no jornal, Gondim?
- Sustentei. Sustentei por dever de solidariedade política. Mas particularmente discordei. O Nogueira está aí para atestar. E quanto a dizer que era disparate, era. Sabia que Padre Silvestre falara em cortar a subvenção de cento e cinquenta mil-réis mensais que o município dava ao *Cruzeiro*. Tinha essa ameaça atravessada na garganta. E, cheio de raiva, defendia o vigário, exaltando-lhe as virtudes e esquecendo o resto de propósito. (RAMOS, 2013 [1933], p. 60).

Paulo Honório e João Valério representam o capital que interfere na atividade jornalística. Em *Caetés*, Valério, após a morte do patrão, assume os negócios, desiste de se tornar escritor, abandonando a escrita de sua obra-prima, e afirma: “um negociante não se deve meter em coisas de arte” (RAMOS, 2013 [1933], p. 199). Apesar disso, ele se sente à vontade para interferir no trabalho do jornalista Pinheiro, mesmo que isso não modifique muito o resultado final do processo. Não deixa de ser, porém, um exercício de poder:

Vou quase todas as noites à redação da *Semana*. Não para escrever, é claro, julgo inconveniente escrever. Limito-me a dar, quando é necessário, algum conselho ao Pinheiro. Há uns verbos que ele estraga, uns pronomes que atrapalha. Escorregaduras sem importância: na *Semana* de qualquer maneira que estejam, estão bem (RAMOS, 2013 [1933], p. 199).

O fazedor de contas não serve para escrever, mas, como detém algum poder econômico, pode opinar sobre o trabalho de escritura do jornalista. Paulo Honório, por sua vez, queria contratar Azevedo Gondim – o jornalista que escreve segundo mandam – para cuidar da “composição literária” de sua obra. Sua esperança era, uma vez que Costa Brito, o sovina proprietário da *Gazeta* havia falecido, que a obra, finalizada, seria elogiada a um custo de “lambujem” nas páginas do jornal, o que contribuiria para a venda de um milheiro de exemplares (RAMOS, 2013 [1933], p. 7).

A dificuldade que se apresenta é a expressa por Graciliano quando relembra que seu pai lhe dizia sempre que papel aceita qualquer coisa, principalmente o papel do jornal, colocando assim em dúvida toda palavra escrita. A tarefa do escritor, do jornalista e do intelectual, enquanto indivíduos que trabalham o texto, aparece dificultada pela dissimulação que pode acontecer, por não ficarem claros ao leitor os processos de silenciamentos, enquadramentos e representação do real que o texto do jornal pode guardar. Pondo em dúvida o produto final, que é a escrita, o livro, o artigo ou a notícia, é que Graciliano Ramos chama a atenção para o processo de produção – plano no qual se pode perguntar pela autonomia de quem escreve. Há, ainda hoje, uma perspectiva de que se algo foi publicado, apareceu na internet, na televisão, no jornal ou no rádio, isso é verdadeiro:

(...) o que é divulgado por meio dos media carrega uma significativa relação com o real e, mais do que isso, o modo como a informação é passada adquire tanta força que acaba por se tornar uma ‘premissa’, ou seja, algo que não mais precisa ser contestado, tido como verdade absoluta. Assim, na medida em que o jornal constrói várias identidades relacionadas à personagem (...) através das matérias, as informações acabam virando um retrato do que é verdadeiro. (HOLZBACH, 2006, p.18)

Holzbach nos lembra que, por mais fidedignas que nos pareçam, as informações do jornal são apenas um “retrato do que é verdadeiro”. Esse retrato, assim como na fotografia, depende de como o jornalista utiliza seus recursos estilísticos, redacionais, o ângulo que dá à notícia, além dos interesses do editor, dos patrocinadores e dos leitores. Tudo isso pode dar uma *visão do real*, muitas vezes não dos olhos do jornalista, mas do dono do capital. Luiz da Silva percebe isso: “Eles escrevem assim porque receberam ordem para escrever assim. Depois escreverão de outra forma” (RAMOS, s/d [1936], p. 157). Aliás, a opinião pública,

para Luiz, é constituída de retalhos: “Não há opinião pública: há pedaços de opinião, contraditórios (...) Qualquer ato que eu praticasse agitaria esses retalhos de opinião. Inútil esperar unanimidade. Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo” (RAMOS, s/d [1936], p. 157).

Em certo momento da narrativa, Luís da Silva se compara a um guarda municipal que observa na praça. Ele apita nas esquinas e pode atirar a mando dos poderosos em uma greve eventual, mas, assim que a vida retorna à normalidade, ele se resigna em seu ponto de trabalho. Ambos dominados pelo capital, sujeitos às mudanças da política: “Bocejo e sapeco uma literatura ordinária, constrangido. Sei que estou praticando safadeza (...). Penso no que acontecerá depois. Quando houver uma revolta, utilizarão as minhas habilidades de escrevedor?” (RAMOS, s/d [1936], p. 159).

Mesmo naqueles profissionais nos quais a opinião, ao contrário da de Luís, parece mais aguerrida, a discussão esbarra na barreira entre realidade e representação. O jornalista é uma coisa, o indivíduo é outra. Essa seria uma contradição possível ao escritor, mais livre no âmbito da ficção, mas conflitiva para o periodista: “Pimentel (...) escrevendo, agarra uma opinião e, sinta quem sentir, sapeca tudo no papel. Saem artigos furiosos, agressivos como uma peste. Mas em conversa aprova o que a gente diz” (RAMOS, s/d [1936], p. 162).

Em *Linhas Tortas*, é o articulista Graciliano que usa exemplo similar para falar do escritor como avesso aos combates físicos: “O sujeito que se habitua a compor livros compõe livros – e não passa daí. Diante do papel é tudo: pinta o sete, mata, esfolia. Tirem a pena e o tinteiro – desarmam-no” (RAMOS, 1976, p. 102). Nesse mesmo artigo, em que critica um jornalista que teria publicado uma discussão entre dois escritores numa livraria como se fosse uma briga com agressão física, Graciliano critica os jornalistas que aumentam a notícia em busca do sensacionalismo e afirma que esse tipo de texto “indica excesso de imaginação do noticiário e absoluta falta de observação” (RAMOS, 1976, p. 103). Essas características não caberiam a um pretenso repórter. Excesso de imaginação é coisa de literato, ficcionista, e falta de observação é ausência da mais necessária das qualidades do jornalista. Assim, Graciliano põe sobre a mesa, de modo muito sutil, a indagação acerca de a quem interessa a notícia de jornal fabricada que, neste caso, afeta os dois escritores falsamente acusados do tumulto.

Ao pensar sobre o filho de Julião Tavares abortado por Marina, Luís da Silva quase lamenta que ele não viesse ao mundo para “adular nos jornais o governo” (RAMOS, s/d [1936], p. 171) ou que “aguentasse coices por onde andasse: em casa, no quarto de pensão, na

rua, no jornal, no quartel, na repartição” (RAMOS, s/d [1936], p. 172). Por fim, em meio ao delírio depois de ter matado seu opositor, novamente Luís da Silva aponta para a sujeição de sua tarefa: “Escrevo, invento mentiras sem dificuldade. Mas minhas mãos são fracas, nunca realizo o que imagino. Olhei as mãos. Pareceram mais curtas e mais largas que as mãos ordinárias que escreviam artigos elogiando o governo (RAMOS, s/d [1936], p. 217). Ademais, Luís da Silva adiciona o endurecimento que a tarefa de jornalista pode impor ao ser, limitando sua capacidade de empatia ou compaixão: “No jornal, consertando a sintaxe na revisão ou escrevendo notas de polícia, quantos cadáveres passaram diante de mim! Nenhum deixou mozza” (RAMOS, s/d [1936], p. 146).

O comentarista Graciliano, ao discutir em artigo a opinião pública, traz à tona a problemática da autonomia quando reflete sobre o papel do crítico em relação à obra. Ele inicia dizendo que o escritor profissional não presta atenção às críticas que recebe das pessoas comuns e que saem publicadas no jornal. De fato, ele só dá importância ao crítico reconhecido, uma crítica “de pessoas sisudas, que podem levá-lo para cima ou arrasá-lo. Sabemos que nem sempre isso é honesto, que um cidadão, por simpatia ou antipatia, por estar situado à direita ou à esquerda, ataca ou defende perfeitamente uma obra que não foi lida” (RAMOS, 1976, p. 156). Esse parecer dos críticos é determinante para que o leitor compre determinada obra, uma vez que não conhece profundamente as obras e seus autores. Desta forma, a fala do crítico tem status de verdade. Assim, no jogo de valores que compõe a informação, esse crítico - que muitas vezes é o jornalista que pode, como Luís da Silva, ser ele mesmo um escritor frustrado ou às estar às voltas com questões secundárias - realiza, em sua coluna, um

ritual que define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso (...) que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos. (FOUCAULT, 1999, p. 39)

Assim, se o crítico elogia, a obra deve ser boa. Se dela fala mal, ela é ruim. O conjunto rebuscado de palavras e termos retóricos empregados desempenha uma função de verdade para o leitor, que se estimula ou não para a compra dependendo dessa figura indefinida que é o crítico. Por essa razão, o escritor perde sua autonomia enquanto busca recomendações dessa figura. Mas o próprio crítico pode não ser livre em sua análise – pode estar aprisionado ao fato de ter de servir aos interesses do veículo em que publica ou do grupo

de críticos mais reconhecido naquele momento e, portanto, mais seletivo, e ter de “exaltar condicionalmente as produções de seus membros e vilipendiar sistematicamente todas as obras de indivíduos estranhos à seita” (RAMOS, 1976, p. 44). O próprio fato que Graciliano levanta, acerca da não leitura da obra, é fator a se pensar. Apontando-nos na prática um pouco desse ritual dos sujeitos que podem falar, assim Graciliano se expressa:

Cada um dos sócios da comunidade encontra sempre quem o enalteça, despendendo grande cópia de adjetivos ruidosos. O sócio elogiado deve por amabilidade e por gratidão retribuir todos os encômios recebidos afirmando que o sujeito que o honrou é simplesmente um gênio. É inútil dizer que o artigo será cortesmente e generosamente recompensado. Por semelhante processo, com modo, suave, todos são grandes, pelo menos a seus próprios olhos. Entretanto, é comum observar-se que uma criatura que hoje, em público, faz apologia de um colega, pode amanhã asseverar, convictamente, entre íntimos, que o mesmo colega é uma cavalgada... (RAMOS, 1976, p. 44).

É óbvio, portanto, que há um conjunto de relações de mercado, interesse, sobrevivência, status social em articulação constante em torno da pessoa que escreve, seja ela o crítico, o jornalista, o escritor, estando ou não estes conscientes de seu papel enquanto intelectuais. Este cenário os coloca na condição tênue de verem-se como agentes culturais ou como produtos culturais, como já mencionado no Capítulo 1. É essa mesma percepção, aqui atestada tanto nos textos literários quanto nos extraliterários, a fonte de constante inquietação para Graciliano Ramos e ponto decisivo nas soluções literárias que ele nos irá apontar, por meio da construção de seus personagens, como a análise do Capítulo 3 nos permitirá enxergar.

## **2.5. A escrita como (im)possibilidade: animalização, doença e abandono**

Há uma fortuna crítica que se aproxima dos romances em primeira pessoa de Graciliano pelo viés da impossibilidade da escrita, uma vez que se trata de três protagonistas que sonham escrever e, por dificuldades diversas, não o conseguem. Então os romances são textos dentro de textos, colocando essa impossibilidade como a tarefa insustentável do escritor e que desemboca em um incômodo profundo ao leitor.

Luís da Silva sintetiza essa angústia criativa. Como Silviano Santiago descreve, o personagem “lê o tempo todo e publica de vez em quando”, “é um devorador voraz de livros”; “aceita a prisão como forma de comportamento” (SANTIAGO, 2000, p. 25-26) e por isso sua leitura de outros textos tem sempre o quê de subserviência e, ao mesmo tempo, de rebelião. Ao fim, a narrativa graciliana procura, de algum modo, “descondicionar o leitor, tornar

impossível sua vida no interior da sociedade burguesa e de consumo” (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Ao comentar sobre *Caetés*, Candido lança luzes sobre a preocupação de Graciliano Ramos com o retrato de seus protagonistas narradores como seres selvagens ou animais: “a presença de um eu primário, adormecido nas profundezas do espírito pelo jogo socializado da vida de superfície – e que emerge periodicamente, rompendo as normas” (CANDIDO, 2012, p. 30). Esse “jogo socializado de vida” é a representação social, com seus processos de silenciamentos, de deslocamentos, de enquadramentos, que lança ao profundo, ao escondido, a vontade do escritor, impossibilita que a verdadeira escrita venha à luz, aquela que origina desse lugar animalesco, oculto no ser.

A metáfora da animalização é recorrente, nas múltiplas facetas humanas – encontramos-la nos mitos, nas literaturas de diversas nações, na Psicologia, nos quadrinhos contemporâneos. É algo que fala profundamente e está muitas vezes ligado a uma força ou potência do ser, que é constantemente reprimida pelas convenções sociais, mas pode eclodir, dependendo das circunstâncias, fazendo com que seu caráter aterrador emerja (o lobisomem, o vampiro, o médico e o monstro, o incrível Hulk são narrativas vigentes que evocam esses mesmos sentidos). Schopenhauer recorreu a essa temática para dizer que a voz dos animais exprime *vontade* enquanto que a voz humana seria a única capaz de exprimir *conhecimento*. Ele compara as vozes dizendo que é por esta razão que a primeira “quase sempre nos causa uma impressão desagradável” e relaciona o uso das interjeições na linguagem humana a essa manifestação de sentimentos e movimentos da vontade (SCHOPENHAUER, 2005 [1851], p.115).

Antonio Candido, exatamente pelo viés da animalização, é um dos críticos que aproxima Graciliano a Dostoievski, que, em *Memórias do subsolo* nos apresenta um protagonista que enxerga a si mesmo como um inseto. O crítico caracteriza Luís da Silva como “um homem das profundezas, parente do de Dostoievski, perseguido por um senso agudo dos ‘subterrâneos do espírito’” (CANDIDO, 2012, p. 113).

A comparação a animais e a perspectiva do escondido, da rua e do subsolo, lugares de segregação e separação, tem sua contrapartida na subversão. Os ratos e cães estão nos lugares mais sujos, mas podem ser encontrados nas altas esferas da sociedade. Sorrateiros, penetram as porosidades do sistema, evidenciam seus buracos, manifestam suas mazelas,

roem suas entranhas e, eventualmente, podem pôr a perder suas construções, evidenciam “a fragilidade dos usos e convenções” (CANDIDO, 2012, p. 30).

A representação do escritor enquanto sujeito do subsolo ou do subterrâneo é bastante explorada nos artigos que abordam esses títulos, as quais trabalham com teorias ligadas à psicologia e psicanálise, ou literatura comparada<sup>3</sup>. O subterrâneo ou subsolo seriam os lugares do inconsciente, onde se escondem sentimentos e inadequações dos personagens frente ao mundo. A escrita nas obras, portanto, apareceria como meio de acessar esses conteúdos, talvez até mesmo terapêuticamente, para trazer alívio ou organização ao seu mundo interior. Resulta que tanto em Dostoiévski quanto em Graciliano, coincidentemente ou não, o que temos é uma incapacidade de gerar esse escrito sonhado, findando-se o diálogo com o leitor em uma fala que não pretende ser – o livro que temos em mãos é um fracasso do livro que deveria ter sido.

A representação do escritor como alguém à margem, inadequado e que não consegue encontrar seu lugar no mundo reflete, de igual modo, a luta interior dos próprios personagens quanto à linguagem. É o problema de Paulo Honório em *São Bernardo*. Ele, porém, pode escusar-se, já que não se pretende um literato, mas Azevedo Gondim, que está neste lugar, sofre da mesma dificuldade. João Valério se esconde no ofício de guarda-livros e depois por se tornar herdeiro de seu patrão, mas na verdade ele é o mais raso dos personagens que escrevem – a todo tempo evidencia a escrita do livro unicamente como uma possibilidade de um pequeno reconhecimento social, em sua cidade mesmo, servindo de referência ao Isidoro Pinheiro e ao Padre Atanásio em conversas de edição do jornaleco local.

Em contrapartida, quando a tarefa da escrita não lhes é primordial, sendo apenas um trampolim para demais conquistas, não é difícil, como para Evaristo Barroca, colocar outras pessoas para ordenar no papel, de modo mais adequado, suas expectativas ou ideias sumariamente jogadas nas folhas dos artigos. A todo tempo, a diferença no trato com o processo da escrita vai distinguir as categorias de construção desses personagens e permitir ao leitor vê-los ou não como intelectuais no contexto das obras.

---

<sup>3</sup> Sobre esta temática, ver SILVA, Simone Aparecida Lino da. Memórias de Luís da Silva: o homem do subsolo (disponível em <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo13a.pdf>); OLIVEIRA, Irenísia Torres de. A 70 anos de Angústia, de Graciliano Ramos, visões da crítica (disponível em <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl28Art23.pdf>); ARTEAGA, Cristiane Guimarães. A alma russa de um nordestino: Graciliano Ramos, leitor de Dostoiévski (Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/5005>), entre outras.

Em várias passagens de *Caetés* os jornalistas – Isidoro Pinheiro, Padre Atanásio, Evaristo Barroca – estão às voltas com o processo da escrita e por caminhos distintos manifestam seus entraves: pela ortografia, pela composição dos períodos, pelo uso de adjetivos. Aliás, adjetivos e gerúndios são as desculpas mais vezes usadas para as dificuldades de seus textos, uma fina ironia de Graciliano que, em sua prática, era totalmente avesso a eles e chegou a rasgar o conto de um amigo que lhe pedira opinião exatamente pelo excesso deles.

Luís da Silva é o diferencial. Considera-se inteligente, capaz, hábil (RAMOS, s/d [1936], p. 216). Anseia por escrever algo grandioso; um livro a ser elogiado pela crítica e pelos jornais (RAMOS, s/d [1936], p. 132 e p. 211). Em Dostoievski, o anseio da escrita aparece como uma atividade “benfazeja, bela, de todo acabada (nunca soube qual seria exatamente esta atividade, mas, sobretudo, era absolutamente acabada)” (DOSTOIEVSKI, 2000, p. 71). Luís da Silva visualiza o tempo todo o livro nesse estado de total acabamento, suspira pelo senso de realização pessoal e social que lhe trará, mas isso não passa da ilusão e ele não se detém a explicitar como a desenvolve, o livro em si não aparece como produto finalizado, a não ser que entendamos que é o romance que temos em mãos o mesmo pelo qual suspira o autor. Mas isso é dúbio.

Derivado do desejo reprimido da escrita, além do processo de animalização, nos deparamos com o adoecimento como marca identitária do escritor. Não podemos nos furtar a abordá-lo aqui como um pano de fundo sobre o qual se constroem as personagens. Os bacharéis e os gordos aparecem como representações performáticas de intelectuais e escritores, tanto nas obras de Graciliano quanto nas de seus contemporâneos, como José Lins do Rego e Jorge Amado. Há ponderações críticas que apontam na direção de que a obesidade era, no contexto nordestino, um sinal de riqueza ou ócio, já que a fome e o trabalho duro eram realidades prementes à maioria da população, por vivência ou contato direto com essas realidades. As autodescrições de Luís da Silva enfatizam magreza e feiura, embora, como um sujeito autodepreciativo que é, estão, portanto, sujeitas à sua própria mediação.

Thomas Mann, em *O escritor e sua missão* (2011), aborda, no capítulo sobre Dostoievski, que o tema da doença é fator preponderante em sua escrita, em grande parte devido ao fato de que este sofria de epilepsia. Porém, no prefácio deste livro, Kretschmer leva a questão mais a fundo, citando a seguinte observação de Mann ao russo: “Certas conquistas da alma e do conhecimento não podem existir sem a doença, a loucura, o crime intelectual” (KRETSCHMER, 2011, p. 8).

A doença parece ser um estado normal ao protagonista de *Angústia*, como um traço mesmo de sua identidade. Alguns dos outros personagens jornalistas são descritos com alguns traços caricatos, como as orelhas, queixo e ombros enormes do Padre Atanásio; as mãos compridas de Azevedo Gondim, as manias estranhas de Dagoberto e sua caixa de ossos misturadas às folhas de reportagens, o alcoolismo, a jogatina e excesso de cigarros de Padilha. Para Luís, alguns arroubos de produção literária emergem após momentos de catarse, vertigem, náuseas. *Angústia* começa assim:

Levantei-me a cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas, umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios. (RAMOS, s/d [1936], p. 7)

E termina em um longo e penoso devaneio, uma alucinação de febre por várias páginas, em que todos os personagens, centrais e figurantes, percorrem em um frenesi as frases, atividades cotidianas misturadas a letreiros de protestos e anúncios de jornal. A descrição de Graciliano produz no leitor uma ideia de fervura. Visualmente é como se as palavras se misturassem, borbulhando diante dos olhos do protagonista. Passado este momento de delírio, queda-se em cansaço:

Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com muito cuidado para não molestar as outras. 16.384. Íamos descansar. Um colchão de paina. (RAMOS, s/d [1936], p. 227)

Como curiosidade, já que se trata de um tema recorrente, pontuamos aqui que a doença em Dostoievski aparece associada ao fígado, à bÍlis. Aliás, é com esta descrição que a obra se inicia, havendo uma associação segunda, entre doença e maldade (DOSTOIEVSKI, 2000, p. 15). A seguir, o personagem aparece em várias situações falando acerca de seu desejo de cuspir em tudo e todos, um sintoma de boca amarga, frequentemente associado a deficiências do fígado.

Mas na obra, isso emerge como representação simbólica, uma vez que as doenças desse órgão estão associadas ao amarelo da pele. Como signo, o amarelo tanto designa a nobreza, a realza e o ouro como a fome, a podridão e a morte. Além disso, a palidez e a fragilidade do corpo revelam no amarelo a fraqueza do caráter. A doença se liga à incapacidade do protagonista em escapar às situações que o prendem ao subsolo. O mesmo sucede em *Angústia*:

Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas, inúteis. (RAMOS, s/d [1936], p. 7)

Não consigo escrever. (...) tudo se move em minha cabeça como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares (RAMOS, s/d [1936], p. 9)

Falta-me tranquilidade. Falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou. (RAMOS, s/d [1936], p. 20)

Os acessos de enfermidade que acometem os dois protagonistas se dão por temporadas. Os do homem subterrâneo duram três meses, os de Luís da Silva, uma semana. Ambos, porém, ficam, no dizer de Luís, “calado, murcho, pensando safadezas” (RAMOS, s/d [1936], p. 38). Há uma conotação sexual, em ambos os casos, mas, ao mesmo tempo, um apequenamento do ser. Os protagonistas são seres frustrados em seus níveis de relacionamento interpessoal. Os mais próximos são aqueles do trabalho ou os seus empregados domésticos, em relações marcadas pelo desprezo mútuo e velado. As relações amorosas são frustradas e terminam em rompimento abrupto e violento.

Assim, a doença possui um caráter de perturbação mental que afasta o escritor do convívio das pessoas comuns e o lança em um isolamento que gera a angústia, seja pelo desejo frustrado, pela inadequação ao mundo ou pela dor do próprio processo criativo. Ela tem forte caráter emocional: o escritor exige muito de si mesmo e por isso se apequena diante do que escreve ao mesmo tempo em que almeja a grandiosidade. Schopenhauer vem em auxílio dos romancistas quando critica os autores que, tendo por pretexto estarem “à altura da época” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 91), não buscam utilizar a língua no máximo de sua excelência, empobrecendo-a. Ele usa a seguinte metáfora:

Como as pombas, não têm bÍlis – mas *quem não tem bÍlis não possui inteligência*: esta gera uma acrimônia que, na vida, na arte e na literatura, provoca, necessariamente, a cada dia, *a reprovação interna e o desprezo a milhares de coisas, o que nos impede de reproduzi-las*. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 91, grifos nossos).

A doença aparece como manifestação da consciência, como luta interior:

Estou firmemente convencido de que não é só uma dose muito grande de consciência, mas qualquer consciência, é uma doença. Insisto nisso. (DOSTOIEVSKI, 2000, p. 19)

Adquiro ideias novas, mas estas ideias brigam com sentimentos que não me deixam. (...) Um sujeito capaz de escrever sobre muitos assuntos entendendo-os mal, ou sem entendê-los, aceitar as opiniões de Camilo

Pereira da Silva, de Padre Inácio, de d. Rosália! Essas opiniões não tinham pé nem cabeça. (RAMOS, s/d [1936], p. 183)

Daí não ser difícil que a doença que afeta seus sentidos produza ainda um espelhamento ou duplo: os protagonistas projetam seu desejo nos oponentes, querem enfrentá-los e derrotá-los (Luís da Silva com Julião Tavares; João Valério com Adrião; e, de algum modo, Paulo Honório com os homens que ele entende serem objeto de interesse de Madalena, justamente por serem sujeitos das letras). Ao mesmo tempo os invejam e os desprezam por representarem o que na sociedade é pelos escritores desprezado. Aparece aqui, novamente, a representação do escritor como um profundo (e subterrâneo) conhecedor do gênero humano que, reconhecendo seu papel segregado em sociedade, principalmente no contexto histórico vivenciado pelos autores de 1930-1945 durante o processo de execução de suas obras, assume seu lugar subalterno, mas o subverte pelo uso da linguagem e da narrativa, expondo exatamente o que interessa aos demais ocultar.

A escrita é, por tudo isso, um processo doloroso e inacabado. Os personagens de Ramos narram sua história, mas o livro que pretendem escrever ou a “atividade bem completada” não aparece em nenhum momento. Ela permanece uma incógnita ou fragmentada. A escrita literária é vista como fator de afastamento entre o escritor e seu público, uma mera pretensão da verdade, não se consegue comunicar efetivamente:

Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério. Viam um sujeito de modos corretos, pálido, tossindo por causa da chuva que havia molhado a roupa. (...) A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios, penso nas minhas misérias passadas, nas viagens pelas fazendas, no sono curto à beira das estradas ou nos bancos dos jardins. Mas a fome desapareceu, os tormentos são apenas recordações. (RAMOS, s/d [1936], p. 114)

Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas. É isto, um caeté. Estes desejos excessivos que desaparecem bruscamente... Esta inconstância que me faz doidejar em torno de um soneto incompleto, um artigo que se esquiva, um romance que não posso acabar... (...) Admiração exagerada às coisas brilhantes, ao período sonoro, às miçangas literárias, o que me induz a pendurar no que escrevo adjetivos de enfeite, que depois risco... (RAMOS, 2013, p. 201)

Para escrever, o autor deve conseguir certo distanciamento da vida ou das tarefas cotidianas e mesmo da fala, se a pretende livre. Ao mesmo tempo, essa escrita se encontra subjugada pelo processo econômico, político e ideológico. É interessante a oposição que muitas vezes aparece entre a impossibilidade do livro – expressão máxima da intelectualidade

ou de uma pretensa pureza ou superioridade da escrita – e a frugalidade do jornal, no qual, apesar de certo rebuscamento linguístico (que Graciliano sempre critica como um disfarce ou falseamento), a escrita se concretiza, se realiza, embora muitas vezes às custas do status, da troca ou do capital.

Finalmente, esse afastamento é a dor suprema na tarefa do escritor e jamais fenece ou diminui, aniquilando-o interiormente. A tarefa da escrita o consome, mas é algo a ele inescapável. Por isso, de vários modos, segue no sonho de que um dia conseguirá finalizar sua obra-prima – e obterá os elogios dos críticos a ela, elogios fartamente estampados nas páginas de jornal.

## CAPÍTULO 3

### UNS TIPOS CURIOSOS<sup>1</sup>

O livro que não se escreve é sempre melhor do que o livro que se pode escrever. (G.K. Chesterton)

Um jornal grande e rico tira a gente de sérias dificuldades. (Graciliano Ramos, 1937)

Os personagens-jornalistas apontam o que Graciliano Ramos considera o modo ou modos de fazer desta categoria profissional, entendida como parte integrante da intelectualidade brasileira no período de 1930-1945. Ao ler suas cartas e crônicas, nota-se que ele desenvolve uma observação acurada, resultando em sua percepção de como a literatura se processa em seu tempo. Os personagens, portanto, são formas pelas quais o autor identifica, denuncia e desvela o jogo da literatura e suas relações com o jornalismo em seu tempo.

A partir do quadro-síntese (p. 72), vamos estudar o perfil desses personagens e sua forma de composição. Quando cada personagem é posto face aos textos não-literários de Graciliano aqui estudados, essas representações ganham contornos mais nítidos.

À luz dos sentidos de escrita e intelectualidade dos jornalistas, apresentados no Capítulo Dois, procuraremos aqui apontar que as modulações nos personagens jornalistas, podem ser compreendidas como categorias ou tipos. Naquele capítulo, já havíamos pontuado percepções do jornalista como “produtor social” – aquele que aparece nos romances como servidor do sistema (capital e governo), como “informante nativo”, nos termos de Spivak, em uma condição em que é subalternizado e cuja fala aparece, no máximo, como eco e jamais como enunciado. O jornalista como “performista”, aquele cuja busca pelo status social se apropria do exercício intelectual, seja da escrita ou do discurso, formas primordiais da palavra usadas nos romances. O jornalista como “formador de opinião” – particularmente no sentido da doutrinação política. Este, em particular, nos parece um tipo *antipático* (no caso do personagem conceitual, antipático é o carácter que contradiz ou se opõe às ideias normalmente entendidas como sendo as do autor). Encontramos ainda o jornalista como

---

<sup>1</sup> Graciliano Ramos utiliza essa expressão várias vezes em suas cartas, para se referir a pessoas que considera inspiradoras para a criação de personagens.

“literato autônomo” – e esse é o projeto pessoal utópico que mais parece agoniar Graciliano, em uma perspectiva de impossibilidade.

No levantamento dos perfis dos personagens-jornalistas a partir das ideias de Graciliano, percebemos ser possível organizá-los nos termos que o autor utiliza. Graciliano fala de seus personagens como “tipos curiosos”. São pessoas e segmentos que ele observa e que inspiram sua tarefa criativa. Nos seus escritos não-literários, o autor é abundante na descrição desses tipos sociais. Trata-se de um processo criativo, sobretudo, conceitual, pelo qual os personagens permitem conhecer, discutir, contrariar e amplificar as ideias do autor acerca da escrita, da literatura e da tarefa do intelectual em seu período histórico.

Para este propósito, recuperamos inicialmente algumas informações sobre os romances, situando nossos leitores sobre o momento de sua escrita e publicação, bem como fornecemos uma sinopse de cada um. A seguir, faremos aproximações entre os personagens, por perfil, relacionando-os com os textos não-literários, para fundamentar nossa argumentação de que se tratam de tipos ou grupos sociais resultantes da tarefa observativa do autor e como elaboração literária de seus conceitos sobre a escrita.

Segundo Graciliano, “*Caetés* é uma história de Palmeira dos Índios. *São Bernardo* se passa em Viçosa. *Angústia* tem um pouco do Rio, um pouco de Maceió e muito de mim mesmo” (RAMOS, 2014b, p. 120). Nunca se pode perder de vista que um personagem-narrador impõe seu próprio modo de ver e sentir às narrativas que propõe contar. Portanto, toda a leitura que se pretenda fazer dos demais personagens deve levar em conta o ponto de vista ou lugar de fala do protagonista.

*Caetés* é o primeiro romance de Graciliano Ramos. A história de sua criação é amplamente contada pelo próprio autor em entrevistas e cartas. O romance ficou na gaveta por um bom tempo e veio à luz após a publicação de alguns relatórios que Graciliano fez na condição de prefeito de Palmeira dos Índios e que chamaram a atenção de um editor no Rio de Janeiro. A narrativa se processa em torno de João Valério, um guarda-livros que sonha em subir na vida. Inicialmente, ele intenta fazê-lo a partir da literatura, mas conforme a história se desenvolve, o livro a ser escrito vai ficando cada vez mais em segundo plano e, por fim, fica abandonado, sem conclusão, assim como a vida de seu protagonista, perdida no lugar-comum da cidade pequena.

*São Bernardo* foi lançado em 1934. Se no primeiro livro o protagonista é um aspirante a escritor que usa a literatura como forma de ascensão social, no segundo, o que

temos é um homem que declara apenas: “Tenciono contar a minha história” (RAMOS, 2013 [1934], p. 11). Ele vem de uma origem humilde e se torna um possuidor de uma fazenda de grande porte. Paulo Honório é um escritor-narrador, não um jornalista. Mas como é ao seu redor que circulam os demais personagens, sendo dono do capital e representante da oligarquia rural de Alagoas, estabelece relacionamentos sociais que giram em torno dos periódicos: “Quais são os jornais que o senhor assina? Respondi que assinava revistas de agricultura, a folha do partido, o *Cruzeiro* e a *Gazeta*. Elogiei Azevedo Gondim e ataquei o Brito” (RAMOS, 2013 [1934], p. 74). É muito forte na narrativa o olhar deste proprietário de terras para com os demais personagens e não se pode, portanto, ignorar este filtro ao realizar a análise dos personagens.

Embora não nos seja possível detalhar nem pelo discurso e nem por sua prática escriturística como personagem-jornalista, a presença de uma personagem feminina que escreve em jornais em São Bernardo deve ser digna de nota. Madalena, a professora, escreve sob pseudônimo no *Cruzeiro* e é bastante elogiada tanto por Gondim quanto por Padilha por seus talentos literários. Paulo Honório nos informa que ela continuava a escrever esporadicamente mesmo após o casamento. Mas a atuação sufocante do protagonista, que a leva inclusive ao suicídio no livro, não permitiu acesso ao conteúdo de seus artigos ou à natureza dos mesmos.

*Angústia* é o romance que fecha este ciclo da narrativa em primeira pessoa. É o mais denso na construção do seu protagonista. Todos os personagens são vistos a partir da subjetividade de Luís da Silva, um narrador amargurado e bem ácido em suas críticas às pessoas e ao mundo. A construção do romance segue uma estrutura circular. Nela, o livro que Luís pretende escrever se confunde com a narrativa colocada aos olhos de quem lê, de um modo mais intenso e conflituoso que nos romances anteriores. Na fortuna crítica da obra, nota-se como os articulistas se debatem em torno da pergunta: “Que livro estamos lendo ao ler *Angústia*?”

Nos volumes publicados de suas *Cartas*, bem como em *Linhas Tortas*, *Viventes das Alagoas* e *Cangaços* nos deparamos com o Graciliano Ramos crítico de literatura (embora ele sempre se recuse a este papel), articulista e perfilador. Como pessoa, ao interagir com seu círculo mais próximo de parentes e amigos, em suas cartas ele descreve suas emoções, problemas cotidianos e interferências em seu processo de escrita, bem como explicita opiniões sobre questões de literatura. Como perfilador, em suas crônicas se revela o melhor de seu

instinto jornalístico: as descrições são sucintas e certas; as falas e trejeitos são traçados com precisão e as explicações sobre a cultura e modo de vista de seus personagens são dadas na medida de respeitar o leitor, mas também confrontá-lo e desafiá-lo em seus saberes, desestabilizando-o e incomodando na medida certa da provocação jornalística.

É exatamente quando explica, assumindo algumas vezes o papel de mentor para os escritores amigos ou quando tece críticas – e não as mede sequer para os “amigos” que aquilo que podemos compreender como conceituações literárias aparece em Graciliano. São essas derivações que, postas em comparação com os romances, nos permitiram construir as categorias de análise que apresentamos abaixo. Procuramos dar o maior número de exemplos, tanto nos romances quanto nos textos não-literários, para demonstrar a consistência do pensamento de Graciliano Ramos acerca do escritor em geral e do escritor-jornalista em particular. Conseguimos organizar os personagens em cinco grupos principais, presentes nos três romances.

### **3.1. Os donos da literatura**

O primeiro grupo de personagens que apresentamos, tipificados nos romances de Graciliano, são os “donos da literatura” (RAMOS, 1976 [1937], p. 100-101). Eles são de diversas origens sociais, desde os financiadores dos jornais e editoras até os proprietários ou diretores dos periódicos.

Em *Caetés*, é Padre Atanásio, o diretor do jornal *A Semana*. Não é um personagem de grande relevância. Ele possui “um rosto vermelho e suado”, “queixo enorme”, “enterrado entre os ombros, que lhe chegam quase às orelhas” (RAMOS, 2013 [1933], p. 37). Essa descrição é digna de nota porque a deformidade dos personagens relacionados com a escrita é uma constante nos três romances e aparece com a mesma intensidade nas crônicas, cartas e artigos.

Como diretor, Atanásio não possui grandes habilidades para a escrita, composta por “complicados períodos, que ninguém entende” (RAMOS, 2013 [1933], p. 37). De igual modo, sua fala é “embaralhada”, misturando informações diferentes na mesma frase. O padre jornalista está sempre a criticar as crenças diferentes da sua, particularmente o espiritismo do personagem Neves. Talvez em função da atividade religiosa e do discurso de verdade inerente à religião, este personagem é reservado com a publicação de notícias não confirmadas. Quando se ouve na cidade uma possível candidatura de do advogado Barroca a deputado, ele

quer publicar a notícia, mas é reticente: “Talvez seja boato. Não há certeza. Era conveniente dar uma notícia, mas não há certeza” (RAMOS, 2013 [1933], p. 38).

Seu jornal é um espaço de circulação social: “os que frequentam *A Semana* – comerciantes, empregados públicos, proprietários rurais dos sítios próximos” (RAMOS, 2013 [1933], p. 190); porém, é algo amadorístico. Isso permite aos personagens alguma pequena projeção na cidadela e um acesso primário às fofocas locais, mas não repercute com tamanha importância. Essa sucinta descrição conduz à ideia geral de que o jornalismo ligado ao aspecto religioso é por demais limitante para o autor de *Caetés*.

Graciliano teve a experiência de trabalhar em um jornal de igreja católica, nos idos de 1921. Ao escrever ao amigo Pinto da Mota Filho, que lhe pedira um exemplar do periódico, assim ele descreve a experiência: “Não me passou pela cabeça que tivesses interesse em ver semelhante borracheira. Estará, talvez, um pouco menos mau depois de minha saída, mas ainda assim não presta. É, realmente, de admirar que eu tivesse trabalhado nele, de parceria com um padre” (RAMOS, 1982 [1921], p. 76).

Talvez essa crítica advinha do fato de Graciliano sempre se considerar um ateu e, como comunista, procurar um afastamento da religião, bastante criticada pelos princípios marxistas. Em diversas de suas cartas pessoais à esposa, ele faz troças com seus amigos comunistas que eram “amigos de Deus”. Mas a vertente religiosa de tais periódicos era diretamente aliada ao governo e seria-lhe dificultoso exercer sua atividade de escrita sob a censura de seus editores comprometidos com o *status quo*, mormente nas cidades interioranas ou em uma capital nordestina, nas quais exerceu suas primeiras atividades.

Ao final de *Caetés*, João Valério desiste de escrever seu romance e, ao mesmo tempo, abandona a atividade jornalística. Mesmo assim, vai à redação da *Semana* apenas para dar palpites na edição. Graciliano, ao falar de sua experiência pessoal, assim a descreve: “Durante o tempo em que ali trabalhei, esforcei-me por melhorar os artigos dos outros. Mas quem melhoraria os meus, que eram quase todos?... (RAMOS, 1982, p. 76).

Brito, dono do jornal da capital, chamado *Gazeta*, é bem diferente. Ele não aparece diretamente na narrativa, pois está na distante Maceió, mas sua influência estende-se ao interior por conta da circulação do jornal. As questões políticas locais ecoam no jornal estadual, razão pela qual há uma grande atenção da comunidade de Palmeira dos Índios pelos elogios ou críticas que o prefeito ou outros pretendentes à carreira política recebem.

A impressão passada pelas referências a Brito é de alguém que possui relações importantes. Estar bem com ele pode garantir portas abertas e oportunidades para acordos políticos e econômicos para as pessoas que exercem o poder em Palmeira dos Índios. O distanciamento é parte da mística que gere o poder de Brito sobre os interioranos, nos termos em que, em 1937, Graciliano falava dos donos da literatura: “A literatura honorária, escorada e oficial *vive sempre lá fora*, chega aqui de passagem e, *quando aparece, é vista de longe*, rolando em automóvel” (RAMOS, 1976 [1937], p. 101, grifos meus). É sempre rebuscada, bem vestida e constituída de pessoas capazes de frequentar os verdadeiros espaços do poder, que ironicamente Graciliano reduz a embaixadas, sessões solenes e locais onde a literatura se manifesta não por meio da obra, mas do discurso a seu respeito.

Há uma clara oposição entre a fala e a escrita como embate entre verdadeiro e falso em termos de literatura ou dos ofícios da escrita em geral, como o jornalismo. Enquanto o verdadeiro escritor necessita da escrita como subsistência, os donos da literatura são pessoas já bem-sucedidas que estão em busca de algum tipo de glória. Nada mais ganham com isso, já que são bem alimentados e não produzem nada, em oposição àqueles que “trabalham com a barriga colada ao espinhaço” – descrição várias vezes utilizada por Graciliano e que aparece na boca de Luís da Silva em *Angústia*.

Em *São Bernardo*, aparece um jornal *Gazeta*, dirigido por um Costa Brito ou apenas Brito. Não é possível saber se Graciliano usa aqui o mesmo personagem de *Caetés*, ou se é apenas questão de nomes, mas as relações de Paulo Honório com este periodista são mais diretas que no romance anterior. Além da ascensão social, os donos da literatura possuem a seu favor o poder emanado das relações econômicas. Em *Caetés* essa questão não é tão evidente, mas em *São Bernardo* mostra características bem fortes.

Em algumas viagens do protagonista Paulo Honório à capital, eles se encontram e embates até mesmo físicos acontecem. Este Brito nos é apresentado já na primeira página do romance. Como Paulo está resgatando eventos ocorridos cinco anos antes da narrativa em face, encontramos o jornalista já morto. Ao falar da propaganda do livro que pretendia escrever, ele registra: “agora com a morte de Costa Brito, eu meteria na esfomeada *Gazeta*, mediante lambujem” (RAMOS, 2013 [1934], p. 7).

Quando iniciou sua jornada para apossar-se da fazenda e iniciar seus negócios agropecuários, Paulo Honório conseguiu elogios dos jornais. Para o periódico da capital, houve necessidade de pagamento:

Para levar meus produtos ao mercado, comecei uma estrada de rodagem. Azevedo Gondim compôs sobre ela dois artigos, chamou-me patriota, citou Ford e Delmiro Gouveia. Costa Brito também publicou uma nota na *Gazeta*, elogiando-me e elogiando o chefe político local. Em consequência, mordeu-me cem mil-réis. (RAMOS, 2013 [1934], p. 49)

Paulo Honório decidiu abrir mais estradas para escoar sua produção, mas era preciso atravessar outras propriedades e isso gerou desentendimentos com os vizinhos. Tentando demonstrar sua boa vontade, o fazendeiro mandou pagar novamente ao jornalista por outros artigos que o favorecessem, além do advogado local e de Azevedo Gondim, diretor do periódico local (RAMOS, 2013 [1934], p. 50). Apesar de precisar dos serviços de boa vizinhança proporcionados pelo jornal, de modo geral o fazendeiro não o apreciava: “Indecente, aquela *Gazeta*. E o Brito, a pedir dinheiro, estava-se tornando insuportável” (RAMOS, 2013 [1934], p. 59).

O jornal e seu proprietário são vistos por Paulo Honório como volúveis. Depois de receber uma carta em que Brito exigia-lhe duzentos mil-réis para não difamá-lo, Honório declara: “A *Gazeta*, que sempre louvara furiosamente o governo, fugira para a oposição, por causa de um emprego de deputado estadual e achava a administração pública desorganizada, entregue a homens incompetentes” (RAMOS, 2013 [1934], p. 70). Como votava com o partido dominante e tinha alguns eleitores em seu curral, Paulo Honório tinha uma pequena influência: não era nem desprezível nem indispensável. Por isso, nos tempos de crise, esses que não “eram nem peixe nem carne” recebiam do jornal “queixumes, nariz torcido, modos de enjoo” (RAMOS, 2013 [1934], p. 70).

Para ter publicado o que lhe interessava, era preciso pagar:

em troca de uma notícia besta de quatro linhas, o diretor da *Gazeta* ainda me lambeu cinquenta mil-réis no café, bebendo cerveja com indignação: ‘Querem jornal de graça. Para o inferno! A vida inteira escrevendo como um condenado, mentindo, para esses moços subirem! Só a despesa que se tem! Só o preço do papel! E na eleição, coice. Nem uma porcaria, nem uma desgraça que qualquer prefeito analfabeto consegue com facilidade. Querem elogios. Está aqui para eles’. (RAMOS, 2013 [1934], p. 70-71)

Apesar da indignação, Paulo Honório paga o valor devido. Ele teme o jornalista e os efeitos de uma notícia de jornal, mas disfarça seus motivos: “Eu não precisava do Brito, mas passei o dinheiro, em atenção aos serviços prestados e porque não gosto de questões com gente de imprensa”. Afinal, decidira não gastar mais com o jornal: “Tinha graça viver aqui suando para sustentar um literato. Era pai dele?”. Sentindo que o jornal nada tinha contra ele, Paulo Honório respira ameaças imaginárias contra o jornalista caso fosse atacado em seus

negócios particulares: “O veneno da *Gazeta* não me atingia. Salvo se ela bulisse com meus negócios particulares. Nesse caso só me restava pegar um pau e quebrar as coletas do Brito” (RAMOS, 2013 [1934], p. 71).

Decidido a não mais pagar ao jornal, Paulo Honório envia um telegrama recusando as diversas cartas ameaçadoras de Brito. Algum tempo depois, porém, o jornal começa a difamá-lo direta e indiretamente. A certa altura, um dos artigos o acusa de assassinato, em função da maneira como, a princípio, Paulo Honório se tornara proprietário da fazenda São Bernardo e estendera suas fronteiras (o antigo dono da fazenda vizinha foi morto em uma emboscada). Nervoso, Paulo Honório arma-se de um chicote e decide confrontar o jornalista, apesar de seu advogado, João Nogueira, orientá-lo a abrir um processo contra o periódico.

Ao enfrentar o jornalista na capital, Paulo Honório ouve deste a justificativa de que os ataques não foram de responsabilidade dele: “Aquilo é matéria paga, explicou o Brito. Seção livre, não viu logo? Vamos à redação, lá nos entendemos melhor” (RAMOS, 2013 [1934], p. 83). Apesar disso, o irado fazendeiro o ataca com algumas chicotadas e é conduzido depois à delegacia, onde presta depoimentos e ouve falas do secretário do interior sobre liberdade de imprensa que o irritam. A seguir, ao voltar para casa de trem, compra os jornais do dia. Percebendo o corporativismo que faz com que nenhum deles noticie a humilhação do jornalista, sentencia: “Camaradas” (RAMOS, 2013 [1934], p. 83). Por fim, com sua sanha vingativa atendida, Paulo Honório se acalma: “E, reconciliado com o Brito, confessei a mim mesmo que ele tinha bom coração e não reincidiria” (RAMOS, 2013 [1934], p. 83).

Costa Brito, o distante proprietário da *Gazeta*, é o mercenário das notícias, sempre a cobrar dos latifundiários e empresários um valor financeiro para elogiá-los ou para evitar-lhes crítica no jornal. O personagem de Brito aponta o poder que a mídia exerce na circulação dos discursos sociais. Talvez não seja coincidência o uso deste sobrenome. No período de divulgação de *Caetés*, Graciliano se queixava nas cartas à esposa que, em seus esforços para promover a obra e conseguir uns artigos de jornal para completar o sempre famigerado orçamento doméstico, sempre trocavam seu nome por *Gratuliano de Brito* nas notas sociais. Em tom de troça, ele dizia que esse moço vivia tomando o seu lugar nas reuniões e encontros e estava prejudicando sua carreira.

Com os personagens proprietários de veículos de comunicação, fica estabelecida, de modo bastante direto nos romances, a relação entre a escrita e o capital. A propriedade, seja por parte da iniciativa privada, como os jornais da capital, seja no caso dos jornais ligados à

Igreja Católica ou ainda aqueles pertencentes ao governo, é um “sequestro” da literatura. Os temas, as abordagens, o alcance das tiragens, a seleção dos autores permitidos e proibidos, tudo isso se coloca sob a égide de um grupo limitado de pessoas, que passa a controlar, desta forma, os discursos em circulação na sociedade, os meios e formatos em que eles aparecem e a formação das opiniões daí decorrentes.

Além disso, o jornalista, como produtor, é colocado em uma posição de escrever apenas aquilo que agrada a quem paga (e muitas vezes sentir-se confuso no processo, pois o interesse econômico revela as contradições mais profundas da imprensa, fazendo-a escrever uma coisa hoje para desdizê-la amanhã, conforme o jogo das cifras), igualmente lhe priva do direito de sentir, de expressar, de revelar tais incompatibilidades, levando-o de autônomo a autômato.

Vale destacar que alguns dos donos da literatura sequer precisam ser, efetivamente, proprietários de veículos de imprensa. O mais notável deles, dentre os personagens, é Julião Tavares. Ele personifica os donos da literatura inclusive por seu físico. Note-se algumas das críticas expressas por Graciliano em suas crônicas: “Essa literatura [antipática e insincera] é exercida por cidadãos *gordos*, banqueiros, acionistas, *comerciantes*, *proprietários*, indivíduos que não acham que os outros tenham motivo para estar descontentes” (RAMOS, 1976 [1935], p. 92, grifos meus). E ainda os “literatos por nomeação”, que podem ser descritos como “indivíduos que se vestem bem, comem direito, gargarejam discursos, dançam e conversam besteira com muita suficiência” (RAMOS, 1976 [1935], p. 188). E novamente: “pessoas razoáveis, bons pais de família, com dinheiro no banco e muita consideração na praça, *homens gordos, gordíssimos*” (RAMOS, 1972 [1937], p. 101, grifos meus).

Há uma conexão entre obesidade e riqueza no imaginário nordestino, marcado pela seca e pela fome. Se um sujeito é gordo, isso o coloca na classe social mais elevada e traz embutida uma série de valores. Numa briga entre João Valério e dr. Castro, o promotor local, em *Caetés*, a temática aparece. Valério o acusa de liberar o assassino Manuel Tavares por não apelar da decisão do júri que o libertou. O promotor se defende: “Tenho a minha consciência. Era o que eu ia dizer. A minha consciência. E sou bacharel”. Ao que Valério retorque: “Ah, é bacharel? Meus parabéns.” (...) “O dr. Castro deu dois passos, apoiou a mão *gorda* na bela do bilhar” (RAMOS, 2013 [1933], p. 164, grifos meus).

A ojeriza por parte dos protagonistas de Graciliano com os bacharéis se liga também ao desejo de pertença a que estes aspiram. Em todas as obras analisadas, essa categoria

profissional é descrita como gorda. E os bacharéis sempre pretendem alguma qualidade literária: o dr. Castro também circula no jornal, como informa o sargento tipógrafo que é funcionário do hebdomanário: “Até escreveu uma poesia. O senhor leu? Uma história de luar e sapos. Saiu no fim da quarta página. O reverendo meteu dois versos que faltavam, mas seu Miranda diz que está tudo quebrado. Brigaram” (RAMOS, 2013 [1933], p. 172). Vale ressaltar a citação do poema, pois Graciliano foi crítico da *Semana de 22*, na qual o poeta Mário de Andrade declamara um com a mesma temática!

O bacharel Julião Tavares é subitamente apresentado em *Angústia* como uma alucinação de cara balofa que persegue o narrador, já na primeira página. Aos poucos, descobre-se que ele está morto. Nos obituários, “os jornais andaram a elogiá-lo, mas disseram mentira. Julião Tavares não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíram. Era um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor”. (RAMOS, 2011 [1936], p. 55). Exatamente os termos do cronista e crítico literário Graciliano em seus artigos: um dono da literatura.

Luís da Silva critica-lhe “a linguagem atravessada, muitos adjetivos, pensamento nenhum” (RAMOS, 2011 [1936], p. 55). O nível de elaboração de Julião Tavares como um dono da literatura aparece enquanto se acompanha no romance a forma cotidiana de ser e agir do personagem. Os dois se conheceram em uma festa no Instituto Histórico. Interrompendo os protocolos de leituras de composições literárias e apresentações musicais, Julião Tavares subiu à tribuna para fazer um discurso “furioso e patriótico”. Enfatizou as belezas naturais do nordeste e, depois de encerrar, passou a aplaudir efusivamente os que se apresentaram a seguir.

Luís e Tavares se deram um encontrão à saída do evento. A partir daí, entabularam uma conversa e seguiram caminhando juntos. Durante o entrevero, Julião repetiu seu discurso, afirmando seu amor pelo país. Como era de sua praxe, Luís da Silva concordou com o interlocutor, definindo-o então como “literato e bacharel”, “reacionário e católico”, “um rato, como o pai” (RAMOS, 2011 [1936], p.56), alguém que fazia muitos elogios com o fim de receber outros de volta.

Depois do início de sua amizade, Julião procurou saber o endereço de Luís e passou a visitá-lo com frequência e sem prévio aviso. Ele se portava como superior e entrava na casa a qualquer hora. Outra vez descrito como “gordo, bem vestido, perfumado e falador” (RAMOS, 2011 [1936], p. 60), Tavares atrapalha a dinâmica de Luís com seus amigos,

Moisés e Pimentel, que não possuem a mesma desenvoltura discursiva do visitante. Apesar de Pimentel ser forte na palavra escrita e Moisés, hábil em cinco línguas, os amigos se calavam diante de Tavares, intimidados por sua presença forte e discurso ostensivo. Luís não tinha forças para combater a petulância que sentia em Tavares. Assim, as opiniões deste prevaleciam em todas as conversações.

Luís admite – em concordância com Azedo Gondim – uma distância na linguagem do dia a dia, que não pode se expressar na escrita: “A minha linguagem é baixa, acanhada. Às vezes sapeco palavrões obscenos. Não os adoto escrevendo por falta de hábito e porque os jornais não os publicariam, mas é minha maneira ordinária de falar quando não estou na presença dos chefes” (RAMOS, 2011 [1936], p. 60). Assim, igualmente lhe revolta o estilo de Tavares. A oposição entre a linguagem da vida e a da escrita do jornal, focada a atender interesses, é bem explícita na passagem abaixo:

Se tivesse encomendado e pago um artigo de elogio à firma Tavares & Cia, eu teria escrito o artigo. É isto. Pratiquei neste mundo muita safadeza. Para que dizer que não pratiquei safadeza? Se as pratiquei! Melhor botar a trouxa abaixo e contar a história direito. Teria escrito o artigo e recebido o dinheiro. O que não achava certo era Julião Tavares todos os dias afirmar, em linguagem pulha, que o Brasil é um mundo, os poetas alagoanos uns poetas enormes e Tavares, pai, chefe da firma Tavares & Cia, um talento notável porque juntou dinheiro. Essas coisas a gente diz no jornal, e nenhuma pessoa medianamente sensata liga importância a elas. Mas na sala de jantar, de perna trançada, é falta de vergonha. Francamente, é falta de vergonha. (RAMOS, 2011 [1936], p. 62).

Ademais, Julião é, reconhecidamente, um conquistador, cujos textos, discursos e participação ativa em eventos sociais são uma forma de apresentação pública que contraria a natureza intimista do ofício da escrita, perseguida por Luís. Trata-se de uma tarefa de representação, citada com variedade de exemplos:

Dizia, referindo-se a um poeta morto:  
– Era um grande espírito, um nobre espírito. Quanta emoção! Além disso, um conhecimento perfeito da língua. Artista privilegiado. (...)  
E ali, do outro lado da mesa, as pernas cruzadas, com intenção de demorar – sorrisos, patriotismo, a grandeza do poeta morto. (RAMOS, 2011 [1936], p. 61)

Luís o considera farsante pelo excesso de polidez e elogios que lhe tira a autenticidade, entendendo que “tudo nele era posição, tudo era dos outros” (RAMOS, 2011 [1936], p. 61). A tensão entre ambos cresce sem que Julião se dê conta. Quando o relacionamento de Marina com Luís termina pela interferência deste terceiro, o ódio ligado à

tarefa da escrita e à presença social do oponente aumenta exponencialmente. Uma corda, dada por um mendigo, se transforma no instrumento da vingança.

Certa noite, em uma explosão de raiva, delírio e vingança, Luís mata o oponente enforcado e o pendura em uma árvore à beira de um caminho deserto, sem testemunhas. É o único momento em que se permite encontrar semelhanças com o opositor:

Tanta importância! Eu e Julião Tavares éramos umas excrecências miseráveis (...) Luís da Silva, Julião Tavares, isso não vale nada. Sujeitos úteis morrem de morte violenta e ou acabam-se nas prisões. Não faz mal que vocês desapareçam. Propriamente, vocês nunca viveram. (RAMOS, 2011 [1936], p. 202).

Perdido em um grande devaneio que mistura passado e presente, Julião Tavares vai sumindo na trama, o passado do narrador emerge e quando se chega ao final do romance, a sensação incômoda de não ter entendido direito toma o leitor e retornamos ao início para verificar se é assim mesmo o enredo. Julião Tavares e Luís da Silva se tornam opostos/duplos que angustiam e persistem.

O distanciamento também acontecia por ele ser “bacharel”, para quem, a escrita de jornal é apenas uma forma de “cavar” ou “trepar”, ou seja, conseguir promoção social. O bacharel é uma figura de admiração e repúdio ao mesmo tempo. Possui algum conhecimento, circula em sociedade, cava posições e se utiliza da escrita que faz ou do jornalista que o sustenta nos periódicos. Uma carreira política ou o status social são sua busca última. Essa “prostituição” da literatura é algo que aborrece por demais a Graciliano. Não é de se espantar que Luís da Silva rejeite a prática com muito vigor e já em João Valério encontremos resistência a esse tipo de gente – no caso, Evaristo Barroca. Julião Tavares ecoa um pouco Evaristo. A diferença é que, para Barroca, os artigos de jornal eram um meio para um fim político, enquanto que para Tavares eram apenas um reforço de sua posição social já conquistada.

Paulo Honório pode se aproximar desta descrição, ao menos enquanto detentor do poder do capital (ao final de *São Bernardo* podemos estar testemunhando o nascimento de um escritor autêntico – porque degradado). Honório contrata um jornalista para ajudá-lo a escrever um livro, bem como utiliza seu poder econômico para impor condições de trabalho ou temáticas de seu interesse aos jornalistas que o rodeiam. Do mesmo modo, João Valério, ao tornar-se sócio da empresa na qual trabalhava como guarda-livros, migra suavemente para aquele lado (pois agora não escreve, mas quer dizer como deve ser feito).

Outro recurso utilizado pelos donos da literatura são discursos sobre temas patrióticos. São usuais entre os aspirantes a literatos, pelos quais podem se aproximar dos donos da literatura, como meio de cavar postos de trabalho ou publicar romances engavetados. Essas práticas são denunciadas por Graciliano como *fazer réclame e estudar pose* (RAMOS, 1982[1915], p. 62). O reclamo (antiga palavra para propaganda) é uma prática que Graciliano associa diretamente ao discurso, por ser uma atividade de cunho público, em espaços sociais como festas públicas, jantares, campanhas políticas e similares, em oposição à escrita, que é uma tarefa da solitude. Em termos de conceito, o termo reclamo, tal como usado por Graciliano, se aproxima de performance e atuação, termos que abordamos no Capítulo 2, quando tratamos das temáticas relacionadas com a representação do intelectual (vide SPIVAK, citada p. 59; BOBBIO, citado na p. 79; FERREIRA e SAID, citados na p. 80).

Em muitas ocasiões diferentes, nas cartas ou nas publicações em periódicos, Graciliano se queixa da prática. Do mesmo modo, a retrata nos romances e crônicas em diversos episódios. Trata-se de um embuste, que apenas serve para chamar a atenção e demonstrar um conteúdo que, na verdade, não existe. Por isso, o “escritor autêntico”, para Graciliano, é sempre alguém avesso a atitudes que chamam a atenção ou promovem destaque social, concentrando-se em dizer o que deve ser dito por meio de seus escritos.

### **3.2. Os literatos**

O “literato” é um conceito específico em Graciliano. De algum modo, ele está ligado aos donos da literatura e esbarra nos cavadores (vide tópico 3.3) que, de repente pegam gosto pela atividade jornalística e a ela passam a se dedicar, muito mais pelo status conferido do que pela vocação da escrita. O literato se encontra em oposição ao escritor, essa gente “suada, fraquinha (...) indivíduos bastante ordinários... [que] atrapalha-se na presença de gente de cerimônia e só desembucha no papel” (RAMOS, 1976 [1937], p. 101). Literato aqui se trata de um substantivo que, embora derivado da palavra literatura, pode nada ter a ver com a escrita. Para Graciliano, “ser literato é bonito, embora o tipo que se enfeita com este nome nunca tenha escrito coisa nenhuma” (RAMOS, 1976 [1937], p. 100).

Ao acompanhar a trajetória de João Valério em *Caetés*, que é um aspirante a literato, podemos perceber as características desse grupo condensadas no personagem. Ele tem como ocupação principal a função de guarda-livros na casa Teixeira e Irmão, um pequeno comércio da cidade interiorana de Palmeira dos Índios. Nas primeiras páginas do romance, define-se como “moço, que sabia metrificção, vantajosa prenda, colaborava na *Semana* de padre

Atanásio e tinha um romance começado na gaveta”. Sua autopercepção parece positiva e é usada inicialmente para descrever-se como bom partido para um casamento, em comparação ao patrão, Adrião, já idoso e doente: “Sou desempenhado, gozo saúde e arranho literatura” (RAMOS, 2013 [1933], p. 22).

A modéstia, seja ela falsa ou verdadeira, aparece como traço comum entre o literato e o escritor. É que neste ponto encontramos sua dependência de aprovação por parte de seu público, na leitura e reconhecimento das obras (ou mesmo nos elogios dos outros amigos literatos, trocados nas páginas de jornal), para que seus textos sejam considerados dignos de mérito, revelando seu valor.

Dentre os protagonistas de Graciliano, é o único que possui uma boa apreciação de si mesmo, ao menos de início: “Olhei-me ao espelho. Tenho o nariz bem-feito, os olhos azuis, os dentes brancos, o cabelo louro – vantagens” (RAMOS, 2013 [1933], p. 29). Contudo, conforme se vai deteriorando sua iniciativa literária e não consegue levar adiante o intento, as impossibilidades, dentre elas a da escrita, afetam sua autopercepção. O que resulta é apenas aparência: “Procurei alguma coisa que eu fosse. Não era nada, realmente, mas tinha boa figura e os caetés no segundo capítulo. E vinte e quatro anos, a escrituração mercantil, a amizade do Padre Atanásio, vários *elementos de êxito*” (RAMOS, 2013 [1933], p. 97, grifos meus).

Os literatos enxergam seus escritos como um patrimônio simbólico – daí a figuração do romance inacabado na lista de *elementos de êxito*. Parece que ao tempo de Graciliano era uma verdade prática, inclusive para o autor. Quando ele se interessa por Heloísa, a segunda esposa, pede a um padre que faça a intermediação para pedi-la em namoro ao pai. Uma das justificativas do padre junto ao futuro sogro é que Graciliano tinha uns escritos na gaveta e era um pretendente a escritor!

Antes de alcançar a maturidade, pode-se falar em um “literato em esboço”, o que Graciliano define em suas crônicas como “um sujeito que tem sempre no cérebro um pacto de ideia e que ordinariamente não tem na algibeira um vintém” (RAMOS, 1976 [1915], p. 42). E por seu patrimônio ser simbólico, a necessidade de obter o reconhecimento ou transformá-lo minimamente em capital monetário leva sempre ao *reclamo*, o que inclui o desenvolvimento de habilidades teatrais: “ri muito, gesticula em excesso, fala alto, principalmente a respeito de sua pessoa” (RAMOS, 1976 [1915], p. 42). Nesta crônica, a descrição feita pelo crítico Graciliano se aproxima daquelas aplicadas a personagens de seus romances:

Está sempre a referir-se aos contos que publica nessa gazeta, aos sonetos que tem mandado àquela revista, às crônicas que lhe têm rendido um êxito considerável, a romance que elabora. Segundo sua asserção, os jornais que lhe estampam os produtos são publicações muito bem orientadas, redigidas por cintilantes talentos. Tem no fundo da mala e na gaveta de sua banca de trabalho artigos repletos de elogios às suas elucubrações e cartas panegíricas assinadas por grandes homens, imensos. Por modéstia, não ostenta essas provas de seu mérito. (RAMOS, 1976 [1915], p. 43)

A relação entre o literato e o crítico, por meio das publicações elogiosas no jornal, alimenta as engrenagens da imprensa e estimula o processo econômico, alijando a literatura de seu papel primordial e deslocando os espaços do escritor, que não compactua com essas práticas e não consegue alcançá-las. Considerando a ojeriza expressa de Graciliano por adjetivos, os que aparecem neste trecho se tornam evidentemente de cunho sarcástico. Desta forma, são um recurso que Graciliano utiliza para ilustrar e explicitar a promiscuidade do literato com os meios de produção e divulgação de sua obra. E apontam, mais uma vez, para o *reclamo* como estratégia de projeção. Do mesmo modo, vemos a retomada, sob nova forma, de sua metáfora acerca dos donos da literatura: “*grandes* homens, *imensos*”, em uma ambiguidade cáustica. E ainda: o cinismo (entendido aqui na acepção de uma representação na qual o ator não acredita no papel que desempenha na relação social) pode levar, como atesta Graciliano, a que o autor elogiado em público e nos jornais pelo crítico seja, na roda de amigos, sumariamente tratado como uma “cavalgada”.

Ademais, este processo público esconde as amarguras interiores de quem arrisca escrever. O tema do drama interior retoma as reflexões aqui já elaboradas no capítulo 1, quando falamos das aspirações literárias, bem como no capítulo 2, quando discutimos acerca da escrita como (im)possibilidade. No caso de João Valério, é algo cansativo, como uma jornada por um terreno difícil. Ao descrever a forma como construiu algumas cenas do romance histórico que planejava – os *Caetés*, o protagonista diz:

Desviando-me de pormenores comprometedores, construí uma cerca de troncos (...) Continuei. Suando, escrevi dez tiras salpicadas de maracás, içaças, penas de arara, cestos, redes de caroá, jiraus, cabaças, arcos e tacapes (...) Embrenhei-me novamente nas selvas. Li a última tira e balancei a cabeça, desgostoso. (...) De mais a mais, a dificuldade era grande, as ideias minguas recalcitavam (RAMOS, 2013 [1933], p. 49-50; 51).

A escrita é uma escalada que não chega a seu final. Ao ler as cartas pessoais de Graciliano, chega a ser curiosa a forma como ele se aproxima de seus personagens-narradores, muitas vezes assumindo o lugar deles ao descrever para a esposa a composição de algumas cenas, com esse mesmo embate com as ideias e palavras. Em agosto de 1932, ele escreveu,

como se fora Paulo Honório: “Conserto as cercas de São Bernardo, estiro o arame farpado, substituo os grampos velhos por outros novos e, à noite, depois do rádio, leio a *Gazeta* de Costa Brito”. E em setembro do mesmo ano: “Continuo a consertar as cercas de *São Bernardo*. Creio que está ficando uma propriedade muito bonita” (Carta de 1932). Em outros momentos, se encenra com as palavras e passa dias a ruminar ideias que não consegue transpor ao papel e cenas que considera “acanhadas”, adjetivo que usa para sua obra com frequência, assumindo uma característica que ele atribui ao escritor, de sempre duvidar de sua própria criação.

João Valério, longe de conseguir ajeitar as palavras no papel, sempre abandona a empreitada, com adiamentos constantes mediante desculpas diversas. A imaginação do pretendente a intelectual conflita com sua capacidade de transformar em palavras as cenas que forja mentalmente. Era mais eficaz como guarda-livros: “Se eu não tivesse habilidade para sapear a correspondência com desembaraço e encoiravar uma partida sem raspar o livro, punha-me na rua” (RAMOS, 2013 [1933], p. 158). Para o jornal ou para o romance, a desenvoltura não era a mesma:

À noite passava tempo sem fim sentado à banca, tentando macular a virgindade de uma tira para o jornal de Padre Atanásio. Impotência. (...) Dançavam-me na cabeça imagens indecisas. Palavras desirmanadas, vazias, cantavam-me aos ouvidos. Eu procurava coordená-las, extrair delas uma ideia. Nada. (RAMOS, 2013 [1933], p. 158).

Apesar da fluência do discurso e da capacidade de sair-se bem com outros debatedores, mesmo a narrativa escrita de fatos concretos – uma reportagem – é um desafio insuperável. Ao cobrir, para *A Semana* uma sessão do júri que absolvera Manuel Tavares, um assassino local, a mesma dificuldade: “Depois de muito esforço, consegui descrever o tribunal, o presidente magro e asmático, gente nos bancos, o advogado triste e com a barba crescida, o dr. Castro soletrando o libelo. Não ia, emperrava;”e na sequência, a memória de outra obra inacabada: “Antes, o soneto que abandonei por falta de rima. Torci, espremi – trabalho perdido” (RAMOS, 2013 [1933], p. 158).

Uma curiosidade em relação a João Valério é o fato de ele assumir como impeditivo para sua escrita a preguiça. No roteiro do romance planejado, ele parte do assassinato de um padre, seguido por um ato de canibalismo, praticados pelos índios caetés na região, no ano de 1556. Um acontecimento real, que faz parte do orgulhoso folclore alagoano e evocado por Graciliano em uma de suas crônicas, ao exaltar a coragem nordestina.

Para que pudesse levar seu romance a termo, não bastava contar a história, já tão distante no tempo. João percebe ser requerida uma minuciosa descrição dos espaços, dos ambientes... E a grandiosidade da floresta imaginada interfere na redação: “Mais de cem folhas, quase ilegíveis de tanta emenda, inutilizadas” (RAMOS, 2013 [1933], p. 158). Ele atribui essa dificuldade à necessidade de estudar: “Talvez não fosse mau conhecer um pouco de história para concluir o romance. Mas não posso aprender história sem estudar. E viver como o dr. Liberato e Nazaré, curvados sobre livros, matutando, anotando, ganhando corcunda, é terrível. Não tenho paciência” (RAMOS, 2013 [1933], p. 159).

O desconhecimento da realidade narrada, seja ela ficcional ou histórica, é uma das críticas mais contundentes de Graciliano tanto aos jornalistas quanto aos romancistas de seu tempo. Em diversos artigos nos quais trata do sertanejo e do cangaço, ele retoma o ponto principal de que faltava aos escritores do sul ao menos uma pesquisa mais apurada e que se eles fossem ao nordeste, se espantariam de ver que suas narrativas nada tinham a ver com o que, de fato, ocorria por lá: “Cidadãos que nunca viram o sertão falam dele como se tivessem vivido nele uma porção de tempo” (RAMOS, 2014a, p. 35).

Como resultado, não apenas os brasileiros desconheciam a si mesmos mas também uma imagem elitizada, distanciada e muito calcada na violência e em aspectos do primitivo apareciam para o estrangeiro. A essa verve crítica não escapam sequer os romancistas amigos: “Em *Pedra Bonita* [José Lins do Rego] desejou estudar a epidemia religiosa que houve em Pernambuco no século passado, mas *teve preguiça e inventou* beatos e cangaceiros. Sacrificou até a geografia: pôs sua gente numa vila do Anum, que não existe” (RAMOS, 2012, p.265, grifos meus).

A forma como Graciliano relaciona ficção e observação da realidade é bastante interessante e é uma preciosa contribuição que a análise de sua escrita pode dar não só ao campo da literatura quanto ao jornalismo literário, no qual um dos elementos mais importantes de composição é a elaboração de perfis. Em obras como *Cangaço*, *Linhas Tortas*, *Viventes das Alagoas*, além de *Memórias do Cárcere*, a construção dos personagens, a ambientação das histórias, o recolhimento de locuções típicas, a precisão histórica e geográfica, o resgate das tradições orais, o estilo jornalístico (em alguns casos, com uso de

estruturas textuais próximas ao *lead*<sup>2</sup>) apontam diretamente para uma tarefa de pesquisa, escuta e análise muito apurada.

Assim, o crítico Graciliano encontra o jornalista Graciliano e, por isso mesmo, o romancista aumenta em muito a riqueza de suas obras, tornando suas ponderações ainda mais pertinentes quanto aos escritores do sudeste e sua visão sobre o restante do país. Em diversas de suas cartas à esposa, à irmã e ao filho Ricardo, a cobrança quanto a uma observação atenta dos personagens, de seus modos de viver, pensar e de falar ecoa com expressões similares à de seus artigos e crônicas. Nelas, revela suas formas próprias de pesquisa para compor seus textos, como recolher orações dos matutos e observar como as mulheres lavavam a roupa à beira dos rios.

Os escritos de Graciliano nos jornais são um espaço de denúncia do descompromisso com a realidade, praticado por escritores e jornalistas de seu tempo. Uma das maneiras que ele utiliza para isso é uma entrevista imaginária com Lampião, publicada na revista *Novidade*. Como um jornalista, ele assim se justifica, no diálogo fictício com o cangaceiro:

- Um jornal?
- Sim, senhor, um papel com letras para embromar os trouxas. Mas o nosso é um jornal sério, um jornal de bandidos. É por isso que estou aqui. Um jornal sisudo. (...)
- É uma tapeação. O senhor larga umas lorotas, eu escrevo outras e no fim dá certo. É sempre assim. Às vezes, como agora, nem é preciso que a gente se encontre.
- Por quê?
- Por quê? Porque se eu fosse escrever o que o senhor diz, não escrevia nada. (RAMOS, 2014a, p. 33)

Desta forma, evidencia que a realidade, para os literatos, necessita ser falseada para se apresentar palatável ou vendável. Isso pode ser feito pela omissão, pelo exagero, pela distorção, pelo uso das normas cultas da língua como ocultamento das experiências vívidas do povo brasileiro ou, ao contrário, pela tentativa de incluir a fala na literatura pelo viés caricatural, suprimindo as letras finais, particularmente nos verbos. Sobre o falseamento, em certa crônica, Graciliano dá conta de um amigo jornalista que introduzira na entrevista com uma jovem vencedora de um concurso de beleza diversos romances que ela não lera, com o fim de torná-la mais erudita para o leitor. Com isso, pretendia dar credibilidade a um evento de cunho social menos relevante, com o fim de valorizar seu próprio ofício.

---

<sup>2</sup> Um tipo de construção textual que responde basicamente a cinco perguntas: Quem, o que, quando, como, onde e por quê. No jornalismo moderno teve mais espaço do que na contemporaneidade esse tipo de escrita que contemplava em seu primeiro parágrafo a resposta a estas perguntas, de modo que o leitor conseguisse saber a notícia rapidamente, mesmo se o exemplar do jornal estivesse pendurado na banca de jornal, dobrada, ao passar.

Outro recurso é a utilização de palavras estrangeiras ou difíceis com o intuito de parecer sofisticado, inteligente. João Valério, por exemplo, procura lugares na narrativa para “empregar uma palavra de grande efeito”, pois “se alguém me lesse, pensaria talvez que eu entendo de tupi e isto me seria agradável” (RAMOS, 2013 [1933], p. 50). Ele externa o desejo de ser citado por seus conhecidos como entendido de história e romance:

Contentava-me com um futuro caseiro e transitório que impressionasse (...) Desejava que nas barbearias, no cinema, na farmácia do Neves, no café Bacurau, dissessem: ‘Então já leram o romance do Valério?’ Ou que, na redação da *Semana*, em discussões entre Isidoro e padre Atanásio, a minha autoridade fosse invocada: ‘Isso de selvagens e histórias velhas é com o Valério’ (RAMOS, 2013 [1933], p. 55).

Após a morte de Adrião, o relacionamento entre João Valério e Luísa, um dos motes da história e que parece ser um gatilho de seu desejo por ascensão social, esfria. O guarda-livros passa a sócio da empresa e a escrita do romance é abandonada de vez com a seguinte justificativa: “um negociante não deve se meter em negócios de arte” (RAMOS, 2013 [1933], p. 199). Ele visita a redação do jornal, mas seu status agora é outro: se aproxima dos donos da literatura. Alguém que diz como deve ser feito, mas não faz:

Vou quase todas as noites à redação da *Semana*. Não para escrever, é claro, julgo inconveniente escrever. Limito-me a dar, quando é necessário, algum conselho ao Pinheiro. Há uns verbos que ele estraga, uns pronomes que atrapalha. Escorregaduras sem importância: na *Semana* de qualquer maneira que estejam estão bem (RAMOS, 2013 [1933], p. 199).

Apesar de sua imaginação fértil, a inconstância não permite a João Valério avançar em sua veia literária. Desta forma, não sabemos ao certo se o romance que temos em mãos, narrado em primeira pessoa, é uma escrita ou apenas um relato feito a um ouvinte imaginário. Não há referências a notas ou rabiscos, como temos em *São Bernardo* e *Angústia*.

A impossibilidade da escrita é tema constante nos três casos em análise e por motivos diversos que vão, de algum modo, se aprofundando no eu dos personagens: neste caso, o distanciamento entre o que se imagina e o que se consegue transpor na concretude do papel é um dilema, tanto para o escritor quanto para o literato. O desafio de mergulhar em si mesmo é imanente, mas o literato permanece sempre à superfície das coisas e evita que a imaginação se transmute em criação. Vale a pena o trecho em que João Valério nos permite perceber a variedade de emoções e de atitudes contraditórias que evitam o nascimento de seu romance:

Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas. É isto, um caeté. Estes desejos excessivos

que desaparecem bruscamente... Esta inconstância que me faz doidejar em torno de um soneto incompleto, um artigo que se esquivava, um romance que não posso acabar... O hábito de vagabundear por aqui, por ali, por acolá, da pensão para o Bacurau, da *Semana* para a casa de Vitorino, aos domingos pelos arrebalde; e depois dias extensos de preguiça e tédio passados no quarto, aborrecimentos sem motivo que me atiram para a cama, embrutecido e pesado... Esta inteligência confusa, pronta a receber sem exame o que lhe impingem... A timidez que me obriga a ficar cinco minutos diante de uma senhora, torcendo as mãos com angústia... Explosões súbitas de dor teatral, logo substituídas por indiferença completa... Admiração exagerada às coisas brilhantes, ao período sonoro, às miçangas literárias, o que induz a pendurar no que escrevo adjetivos de enfeite, que depois risco... (...) Agradam-me os desregramentos da imaginação” (RAMOS, 2013 [1933], p. 202).

Outro tipo de literato é ilustrado por Isidoro Pinheiro, o colega de redação de João Valério. É o único funcionário de tempo integral do jornal. É dono de uma pequena propriedade rural, mas vive na pensão da cidade onde se arranjam diversos personagens do livro, como também João Valério. Sua tarefa de coletor federal, não muito descritiva, é informada uma só vez no livro. Isso nos faz entendê-lo como alguém pertencente à pequena burguesia interiorana, uma pessoa mediana, sem grandes pretensões na vida. Por isso mesmo, não usa a função de jornalista como meio de “cavar”, mas a enxerga como uma atuação imprescindível para a sociedade. Realiza-se bastante na tarefa e a ela dedica-se com entrega e boa vontade. João Valério resume a índole do personagem numa frase: “Isidoro, *que defende toda gente*, defendeu o Neves” (RAMOS, 2013 [1933], p. 38, grifos meus).

Quando Adrião recebe uma carta anônima denunciando o adultério da esposa, João Valério desconfiou logo de Neves. Ao compartilhar o caso com Isidoro, deu-se a seguinte discussão:

- Que é que você queria saber? Foi o Neves.
  - O Neves? O Neves é capaz disso? Um tipo circunspecto.
  - Foi ele. Havia espiritismo na denúncia: o Divino Mestre e as provações. E no dia da encrenca no bilhar, com o promotor, ele estava de parte, estudando. O Varejão notou. Foi ele. É o único.
- Isidoro ergueu-se, aproximou-se da janela, abriu a rótula:
- Pois, menino, agora volto atrás. Se foi o Neves que escreveu isso, o caso é diferente. Eu não creio, mas se foi ele, fez com boa intenção. O Neves é um sujeito de moral muito rija. (...)
- Acendeu um cigarro, contente por haver encontrado meio de desculpar o boticário:
- Não tenha dúvida. Boa intenção, pode jurar. Os espíritas são assim, intransigentes. (RAMOS, 2013 [1933], p. 178).

A credulidade, marca tão distintiva de Isidoro em todo o romance, é uma característica que não pode ser aplicada ao autêntico escritor, sob o risco de converter-se, como neste personagem, em lirismo imbecilizante. A forma de enxergar o mundo, de ler as

peessoas, desde o ponto de vista da totalidade da obra de Graciliano Ramos, é de modo geral pessimista, pois o escritor é um sujeito que carrega em si a doença de perceber, que toca as profundezas do humano e do mundo. Assim, o literato que vê as pessoas como Isidoro o faz não seria capaz de opinar sobre os acontecimentos de seu tempo, interferir, por meio da pena, na sua realidade.

Os literatos, como sujeitos a serviço de uma classe, passam pelo mesmo processo de degradação pelo qual essa classe – seja ela a burguesa ou a aristocracia rural – passa e é por isso que vemos Isidoro finalizar o romance recebendo em seus textos, que abordam a superficialidade da sociedade palmeirense, as pequenas correções que são feitas pelo novo patrão: João Valério.

Sua capacidade de empatia é intensa, chega a tornar-se física: “Quando ouve qualquer referência a enfermidades, murcha e apalpa o coração” (RAMOS, 2013 [1933], p. 46). Mas é a credulidade o recurso literário que Graciliano utiliza como porta de entrada para que possamos ter uma visão menos limitada dos personagens do que aquela transmitida por João Valério. Isidoro, ao longo do romance, nos permite saber detalhes dos outros personagens, pois está sempre contando suas histórias de modo a desculpar deslizes, fragilidades de caráter ou equívocos. É o único amigo de João Valério. Dá-lhe muitos conselhos e se preocupa com as decisões do companheiro, principalmente o relacionamento com a esposa do patrão.

Essa forma de encarar a realidade é reproduzida em textos e discursos recheados de adjetivos e frases de impacto. Ao ouvir Nicolau Varejão, um morador que se apresenta como espírita, contar sua vida em outra encarnação, Isidoro resolve escrever uma notícia sobre isso, pois “(...) a reputação do autor garantiria a veracidade do fato” (RAMOS, 2013 [1933], p. 25). Quando o júri local liberta um reconhecido assassino, ele contemporiza: “Manuel Tavares, um caso triste (...) Um infeliz, coitado. Afinal de contas...” (RAMOS, 2013 [1933], p. 162).

Quando o comerciante Adrião falece, após oito dias de dores e padecimentos ocasionados por uma tentativa malsucedida de suicídio, Isidoro declara: “Preciso escrever uma notícia, uma notícia comprida (...) E não é só a notícia: o que eu devo fazer é um artigo sobre Adrião, para domingo, na primeira página” (RAMOS, 2013 [1933], p. 192). E ao indignar-se com outro morador local, Nazaré, que imaginava em quanto ficaria a conta do médico depois do enterro, Isidoro recebe dele a seguinte resposta: “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” (RAMOS, 2013 [1933], p. 194).

Numa leitura superficial, pode-se até considerar Isidoro como uma espécie de “grilo falante” do protagonista, tentando trazê-lo de volta ao convívio social e à obediência às regras da sociedade burguesa. Sua fala, similarmente à sua escrita, é sempre motivada pelos mais elevados sentimentos de moral e dever. As notícias e artigos que publica no jornal estão notavelmente imbuídos de sentimentos patrióticos e de lealdade. Ele frequentemente está disposto a defender as pessoas, vendo seu lado positivo com mais ênfase do que seus defeitos.

Mas essa leitura é apenas para demonstrar, de modo evidente, que o ofício da escrita não se lhe impõe como necessidade vital. Os “autênticos” literatos são, via de regra, acometidos pelo adoecimento existencial pelo qual ele passa incólume. Mas, conforme visto em Bosi (vide Capítulo 1, p. 19), João Valério vai resistir a essa pressão do meio social, representada pelos ideais de Isidoro, mantendo o mal-estar que o consome, explicitando ele isso ou não. Nesse sentido, a amizade é uma forma de o romancista apontar a tensão entre o que seu protagonista é e o que a sociedade almeja que ele seja. Ou ainda, uma crítica a algum tipo de romantismo, de idealismo literário que ainda resiste em seu tempo histórico e que se distancia da degradação social e histórica que o Brasil experimenta, sacudido por crises de todos os tipos: moral, econômica, educacional, industrial, cultural e política. A prisão de diversos intelectuais nesse momento histórico, inclusive Graciliano, seria para este uma prova de não se tratava de um tempo propício à inocência ou ao lirismo intelectual.

Em *São Bernardo*, o literato subserviente à ordem social é Lúcio Gomes de Azevedo Gondim. Cinco anos após um traumático evento familiar e com as finanças em baixa, Paulo Honório, o fazendeiro, decide escrever sua história. Mas esta empreitada é bem difícil, uma vez que os conhecimentos que detém – oriundos da estatística, pecuária, escrituração mercantil – são “inúteis” para a literatura. As expressões técnicas podem fazê-lo passar por “pedante”, mas para além disso não lhe parece possível aprender literatura depois de ter feito cinquenta anos, pois essa aptidão não o “tentava” (RAMOS, 2013 [1934], p. 12-13).

Aí entram as competências de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*, jornal local de Viçosa. Honório o enxerga como seu empregado pessoal e decide chamá-lo para cuidar “da composição literária” (RAMOS, 2013 [1934], p. 7). Como justificativa, o fato de Gondim ser “periodista de boa índole e que *escreve o que lhe mandam*” e, para isso, “*sentia-se necessário*” (RAMOS, 2013 [1934], p. 8, grifos meus). Paulo Honório “chegava a

considerá-lo uma espécie de folha de papel destinada a receber as ideias confusas que me fervilhavam na cabeça” (RAMOS, 2013 [1934], p. 9).

Porém, o jornalista não alcançou as expectativas, pois ao ler os dois primeiros capítulos, em que trabalharam juntos, Honório considerou: “Você acanalhou o negócio, Gondim. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale desta forma” (RAMOS, 2013 [1934], p. 9). O argumento levantado pelo jornalista para refutar o fazendeiro está fundamentado nos problemas da linguagem falada versus a escrita: “um artista não pode escrever como fala” (RAMOS, 2013 [1934], p. 9). “A gente discute, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia” (RAMOS, 2013 [1934], p. 9). Azevedo Gondim tem consciência de que a conversa cotidiana é distinta da tarefa da escrita; que a notícia e a literatura são ainda mais diferentes – e isso se lhe aparece em termos de representação e de missão, do que é esperado dele, perante a sociedade, no papel de escritor.

Graciliano Ramos, tanto em seus romances quanto em suas reflexões, dá grande importância ao diálogo entre a linguagem falada e a escrita na relação com o leitor. Trazer ao papel essa linguagem, principalmente no seu contexto sertanejo, para uma nação cuja marca de escrita é a do sudeste, da urbanidade e da sujeição cultural ao estrangeirismo, é uma tarefa árdua de pesquisa, entrega e muita elaboração. Se o modernismo quer trazer a linguagem do povo, tal como é, para dentro da literatura, ele o ensaja igualmente, mas seu caminho criativo parece ser mais profundo, subversivo de outra forma.

Embora seja um crítico do rebuscamento, sua escrita não aparece como rebelião à norma culta. Graciliano é um defensor de que o escritor precisa dominar as ferramentas de seu ofício com maestria. Embora revele impaciência com o valor dado ao estrangeiro em detrimento do nacional, não escreve em rebeldia à presença dos estrangeirismos (marcadamente o francês, que tem grande influência no nordeste neste período histórico). Sua missão como escritor vai além: uma busca consistente pela identidade literária do nordestino, marcada na escrita bem-feita, objetiva e limpa, na qual o vernáculo do sertão e as expressões populares aparecem naturalmente amarrados à língua oficial, mesmo quando o conteúdo do romance quer falar da incompatibilidade, como no trecho que mencionamos acima. Isso transforma seus romances, afinal, em mais do que regionais, alcançando a universalidade que o coloca atualmente no cânone da literatura brasileira e em diálogo possível com autores internacionais, como já apontado em capítulos anteriores.

Para tal resultado, esse tipo de escrita não pode ser feito de maneira inadvertida, mas é fruto de muito apuro e observação, que, de alguma forma, ele cobra de seus personagens-jornalistas nos romances e de seus contemporâneos escritores ao resenhar livros e escrever crônicas nos jornais. Ademais, Graciliano parece se orgulhar do fato de que sua técnica pode gerar uma leitura impossível para os meios urbanos naquele momento, mas acredita no potencial fixador da literatura para o futuro, no incômodo como resultado desejado da atividade escriturística. Numa de suas cartas, ele dialoga sobre isso com a esposa:

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrocado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés (...) sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação da língua nacional. (...) Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, procurando nos monólogos do seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem... (RAMOS, 1982 [1932], p. 135)

Graciliano cobra dos literatos por meio de Gondim. Sendo este um jornalista, ainda mais se espera de seus escritos que demonstrem capacidade de observar, estudar, conhecer para relatar. Mas sua subserviência aos meios de produção e de capital não lhe permite a observação de seu objeto – a fazenda, o fazendeiro Paulo Honório, os matutos... aquilo do que ele pretende falar, mas do qual nunca se aproxima o bastante. Pelo contrário, dá como desculpa o fato de que a literatura, como escrita, não está em relação com a fala e não pode reproduzi-la por não se encaixar aos padrões estéticos ou gramaticais esperados. Outra vez temos o literato como o sujeito da superficialidade, falando muito, bonito e correto sem dizer, de fato. Entre a subsistência e a autonomia (vide Capítulo 2), o literato, adaptado às engrenagens da imprensa e do poder político e econômico, torna-se incapaz de dizer e separa-se do sentido da escrita.

Graciliano explora outro tipo de separação: entre o literato e o seu potencial leitor. Exemplo disso está na distância entre o modo prático como o fazendeiro enxerga a vida e os modos de conhecimento trazidos pelo jornalista. Certa vez, Honório vai a busca de seu advogado, o dr. Nogueira, em um hotel e o encontra discutindo poesia com Gondim: “Escutei uma hora, desejoso de instruir-me. Não me instruí” (RAMOS, 2013 [1934], p. 80). A discussão acontece em público, no saguão do hotel. Como já pontuado sobre a teatralidade

das formas discursivas usadas pelos literatos e donos da literatura para aparentar conhecimento e erudição, Gondim não é capaz de tocar o universo do fazendeiro, sujeito matuto e rude, o sertanejo. Seu interlocutor é o bacharel, outra figura que não acrescenta à literatura como potencial de vida na obra de Graciliano.

Além disso, a subserviência do literato se evidencia quanto à dimensão política do ofício. Em *São Bernardo*, fica bastante clara no episódio em que o Padre Silvestre se torna candidato a prefeito. Gondim havia sustentado a candidatura do padre no jornal, mas ao ser questionado a este respeito por Paulo Honório, retorquiu: “Sustentei. Sustentei por dever de solidariedade política. Mas pessoalmente discordei.” (RAMOS, 2013 [1934], p. 60). A discordância se devia ao fato de que o padre candidato havia ameaçado cortar a subvenção que o município dava ao jornal de Gondim, caso fosse eleito. Apesar de defender o vigário publicamente, por ser oposição ao atual prefeito, a ameaça o deixava cheio de ira e reclamando pelos cantos.

Azevedo Gondim oferece espaços para publicações no *Cruzeiro* quando a *Gazeta* insiste em artigos que polemizam com Paulo Honório. Ele se empenha nessas escritas pessoalmente ou permite que o advogado do fazendeiro as produza. Essas disputas entre jornais é algo bem comum no período. Numa de suas crônicas, Graciliano faz um jogo com seu leitor, contando a ele que trabalha em dois jornais diferentes e que pode ler um mesmo romance e publicar críticas absolutamente contrárias nos dois veículos. Em outro momento, diz-se confuso quando precisa dar opiniões políticas no jornal e não sabe muito bem a quem atacar e a quem defender. Essa mesma dúvida assola o personagem Luiz da Silva em *Angústia* e está presente na maioria das críticas aos jornais encontrados no romance.

Em termos de usar o jornal para incrementar a imagem do fazendeiro, algumas vezes sequer a devida apuração é feita por Gondim. Numa briga entre Paulo Honório e Costa Brito, Gondim se desanima ao ouvir do fazendeiro que o entrevero fora muito menor do que os boatos que circulavam: “Essa agora! gritou Azevedo Gondim. Pois eu tinha escrito duas colunas sobre o caso para o número de domingo” (RAMOS, 2013 [1934], p. 94). Como no caso da fictícia entrevista com Lampião, prova-se no romance que, de fato, às vezes nem é preciso estar lá. O tema retorna numa das crônicas de Graciliano, em que uma discussão entre dois escritores numa livraria aparece nos jornais, no dia seguinte, como se fosse uma briga física. O cronista chega a zombar da impossibilidade de o escritor pegar em armas outras que não sejam o papel e a caneta, os únicos meios de fazê-lo matar alguém!

A submissão do jornalista Gondim é tanta que ele faz serviços diversos, como investigar o paradeiro da mãe de criação do protagonista em troca de clichês para seu jornal. É Gondim a fonte de informações de Paulo Honório sobre Madalena, sua pretendente, uma professora primária:

- Mulher superior. Só os artigos que publica no *Cruzeiro*!

Desanimei:

- Ah, faz artigos!

- Sim, muito instruída. Que negócio tem o senhor com ela?

- Eu sei lá. Tinha um projeto, mas a colaboração no *Cruzeiro* me esfriou. Julguei que fosse uma criatura sensata.

- Essa agora! bradou Gondim picado. O senhor tem cada uma! (RAMOS, 2013 [1934], p. 97)

Gondim se articula para ajudar o fazendeiro a conquistar a esposa. Os amigos chegam à conclusão de que uma proposta de casamento apenas não convencerá. Mas, como professora, Madalena pode ser persuadida a viver na fazenda para dar aulas aos pequenos caboclinhos. Para tanto, Gondim apresenta suas formas de fundamentação discursiva: “Arrumo-lhe a paisagem, a poesia do campo, a simplicidade das almas. E se ela não se convencer, sapeco-lhe um bocado de patriotismo por cima” (RAMOS, 2013 [1934], p. 97). O recurso ao patriotismo, mais uma vez, aparece como elemento identificador do literato. Esse tema é uma forma eficiente de convencimento, pois permite alavancar paixões discursivas, tonalidades exaltadas de fala e despertar as emoções do interlocutor desatento. No contexto histórico no qual emergem os três romances, vemos essa prática presente em muitas rodas sociais distintas, inclusive no modernismo e nas próprias lutas comunistas, sob os mais diferentes vieses, além do populismo do governo brasileiro.

Cabe ressaltar que o patriotismo de Gondim tem um fundamento bem mais prático do que aquele dos donos da literatura: a subsistência do jornal. Ao final do romance, quando eclode o levante comunista, Paulo Honório, o advogado João Nogueira e Gondim debatem o fato de haver homens do governo entre os revolucionários. Honório então compreende que Gondim

queria um governo enérgico, sim, senhor, duro, sim senhor, mas sensato, um governo que trabalhasse, restabelecesse a ordem, a confiança do credor e a subvenção de cento e cinquenta mil-réis mensais ao *Cruzeiro*. (...) atirava-nos palavrões encorpados que no jornal lhe serviam para tudo. São Paulo havia de se erguer, intrépido; em São Paulo ardia o fogo sagrado; de São Paulo, terra de bandeirantes, saíam novas bandeiras para a conquista da liberdade postergada. (RAMOS, 2013 [1934], p. 208).

Outra vez o rebuscamento e adjetivos como recursos estilísticos de uma literatura vazia de sentidos. Esse conhecimento dicionareto e as habilidades de orador são reconhecidas por Honório como suficientes para alavancar uma posição social e econômica melhor, se não fosse o contexto da revolução: “Você fala bem, Gondim (...) Você havia de trepar, Gondim, se o nosso partido não tivesse virado de pernas para o ar” (RAMOS, 2013 [1934], p. 209).

Por todos esses elementos considerados, mesmo sendo o diretor/proprietário de um veículo de comunicação, não é possível colocar Gondim na categoria dos donos da literatura. Ele desempenha sua atividade de modo totalmente dependente, muito mais como um funcionário e não consegue extrair, afinal, qualquer posição social, econômica ou política de suas habilidades. Quando o fazendeiro Honório cai no ostracismo, com ele se segue a carreira de Gondim, que desaparece ao final da narrativa, permanecendo apenas como lembrança ou fantasma.

Um tipo interessante de literato é Pimentel, de *Angústia*, amigo de Luís e que trabalha no mesmo jornal que ele. Às vezes, Pimentel pede-lhe artigos, pelos quais paga por fora, mas quando decide escrever é contundente e profícuo. Luís acha quase sempre entediante escrever para o amigo por encomenda, mas que ele faz porque seu círculo social é altamente restrito e não gosta de contrariar os poucos amigos, para não perder as poucas oportunidades de interação social ou algum pequeno benefício financeiro. Pimentel é o mais calado dos amigos de Luís. Este o considera um escritor de opiniões fortes, mas de pouco contato interpessoal:

Escrevendo, é capaz de demonstrar qualquer coisa. Diante da folha de papel, em mangas de camisa, trabalha como um carroceiro, os dedos grossos pegando a caneta com força. Depois fecha o cérebro e desenruga a testa. – “Que diz, seu Pimentel?” Não diria nada. Para que um homem discutir, se não é obrigado a isso? (RAMOS, 2011[1936], p. 106).

Pimentel parece ser um profissional muito laborioso e que produz em quantidade, mas os conteúdos não se relacionam com sua vida. A certa altura, Luís reclama que, por não repetir nunca o que escreve, Pimentel se esquia de aprofundar sua reflexão ou comprometer-se com qualquer opinião. Por não acreditar em coisa alguma é capaz de escrever sobre tudo com o mesmo empenho e eficiência.

Por todas essas características, Pimentel aproxima-se do crítico literário, do comentarista de jornal ou ainda dos autores dos editoriais. Essas funções até aquele momento histórico de Graciliano não eram exercidas de modo específico, por especialistas, mas alguns

escritores já se tornavam marcados por elas nos periódicos. Em *Linhas Tortas*, há muitos escritos que descrevem a opinião do jornalista de modo bastante negativo, dadas as suas contradições, à incapacidade de reflexionar em multiníveis da realidade ou pelo atrelamento da opinião do jornalista aos interesses do dono do jornal.

No caso do crítico literário, há em toda a obra de Graciliano muitas referências ao fato de que um jornalista pode perfeitamente elogiar ou atacar um romance sem, de fato, tê-lo lido. Isso dependeria ou da linha editorial do jornal no qual trabalha ou até mesmo de suas variações de humor ou relacionamentos interpessoais que pudessem interferir em seus pontos de vista. O parecer dos críticos, em tese, tem muito peso na escolha do leitor para a aquisição da obra e por isso o autor ficaria sujeito àqueles críticos mais reconhecidos, “pessoas sisudas, podem levá-lo para cima ou arrasá-lo” (RAMOS, 1976 [artigo de 1937], p. 156).

A opinião de Pimentel parece nunca lhe pertencer. Quando escreve, a opinião é aquela esperada do jornalista. Quando conversa, não opina: “Pimentel concordava distraído. Não desgosta ninguém. Escrevendo, agarra uma opinião e, sinta quem o sentir, sapeca tudo no papel. Saem artigos furiosos, agressivos como uma peste. Mas em conversa aprova o que a gente diz” (RAMOS, 2011[1936], p. 168).

Desta forma, ele aparece como a personificação da *opinião pública* que, a rigor, para Graciliano, não existe. Ela é resultado da mistura de muitas ideias diferentes e até divergentes. O leitor fica confundido diante dela e não consegue formular sua própria síntese de tudo o que lê ou ouve nos meios de comunicação. Ademais, utilizando uma expressão que reconhece ser de seu pai, Graciliano afirma em entrevistas, usando a mesma expressão que aparece em seus romances: “Papel aceita tudo”. Desta forma, o jornalista é um falseador e em si mesmo falsificado e falseado, não apenas porque não pode (por dever de subsistência) ou não consegue (pela impossibilidade) revelar a si mesmo naquilo que escreve, mas, de igual modo, não consegue obter a paixão da escrita, uma vez que aquilo que faz deriva da obrigação, a qual gera frieza ou até mesmo ojeriza ao encarar um livro. É um efeito de saturação, que Luís da Silva descreve assim: “Não há maçada pior. A princípio a gente lê por gosto. Mas quando aquilo se torna uma obrigação e é preciso o sujeito dizer se a coisa é boa ou não é e por quê, não há livro que não seja um estrupício” (RAMOS, 2011 [1936], p. 99).

Assim, quando uma opinião sobre um livro é divergente da conceituação geral, deve ser observada pelo escritor com maior rigor. Tanto pode ser uma demonstração da permeabilidade da multidão à opinião dominante quanto a irrupção de um protesto contra a

imposição, geralmente aparecida em algum canto de jornal ou numa carta endereçada ao autor (RAMOS, 1976, p. 157).

Por isso, se os literatos de discurso sinalizam a distância entre a vida e a escrita porque não escrevem e apenas falam, Pimentel faz o contrário, pois apenas escreve, mas não fala, não se expressa, não é possível saber o que ocorre em seu interior. Não é à toa que o romance não traga diálogos diretos de Pimentel com nenhum dos outros personagens. Ou o protagonista cita a fala do colega ou ela é descrita em termos generalizados: conversou muito, deu opinião, discordou, etc., mas não há conteúdo algum passível de ser apreendido. Sua fala não ecoa. Assim, mesmo quando se escreve em abundância e de modo ousado, mas não como expressão de si, não há possibilidade de realidade ou de realização. O literato permanece na esfera da representação, do *reclamo*, da performance. Escreve, mas não existe.

### 3.3. Os cavadores

Semelhantemente aos donos da literatura, os *cavadores* são figuras performáticas, nem tanto por manutenção de seu poder econômico, mas muitas vezes por força de necessidade, no intuito de obter alguma colocação social ou de trabalho. A atuação jornalística é descrita como o ato de “trepar” ou “cavar”, uma metáfora usual no universo animalesco de Graciliano Ramos e uma gíria comum do período, que o autor traz para suas obras (vide p. 39 desta tese, na qual João do Rio utiliza o termo). Para subir na vida, os jornalistas galgam os galhos da árvore social, tais quais macacos, muitas vezes por meio dos elogios falaciosos e matérias pagas ou cavam oportunidades como os animais rasteiros, tais como ratos e outros do subterrâneo.

A performance passa não apenas pelos elementos do discurso, mas também por posturas, modos e vestuário. Evaristo Barroca, de *Caetés*, é advogado, descrito por Valério como “sério, cortês, bem-aprumado”. Ele altera o ambiente: “a sala se animava” com sua chegada (RAMOS, 2013 [1933], p. 18). O chapéu e a bengala que usa são símbolos de status social. Os detalhes de sua aparência e gestual são usados para impressionar: “movendo lentamente, em um gesto de orador, a mão bem-tratada, onde um rubi punha em evidência o seu grau de bacharel (RAMOS, 2013 [1933], p. 32). Para aquele que se entende como escritor, na acepção mais pura do termo, porém, tudo isso são apenas “modos detestáveis”, como conclui Valério.

As publicações de Barroca no jornal *A Semana* constituem uma forma de autopromoção junto às autoridades, mais especificamente ao prefeito Mesquita. Esse tipo de atuação, porém, esconde uma vertente cínica: aquele que representa não acredita em sua própria representação, sabe que não é autêntica, mas lhe permite alcançar seu objetivo. Por isso mesmo, Evaristo pondera que é bom elogiar o prefeito por suas qualidades morais, uma vez que reconhece que o político não as possui do ponto de vista administrativo.

Agradar para alcançar seus objetivos coloca o cavador em uma posição bastante incômoda junto a certos segmentos, como as lideranças religiosas, bastante importantes no contexto da época de Gracialiano, ainda mais no Nordeste. Em certo episódio, Barroca solicita a intervenção de João Valério, pois sabe que o padre Atanásio o vê como “ateu e livre pensador”, por conta de “calúnias”. Ele não tem receio de usar subterfúgios para se aproximar de pessoas com as quais não compartilha ideais e também não se preocupa com o estilo ou o esforço da escrita, deixando esta tarefa ao encargo dos funcionários do jornal: “Escrevi os artigos de um fôlego. Têm imperfeições, evidentemente. Não me sobra tempo para cultivar a língua vernácula. Aí só se aproveita a ideia, a forma é incorreta. Emendem. E adeus” (RAMOS, 2013 [1933], p. 33).

A eficácia dos cavadores reside na sua aparente inofensividade, pois apresentam-se afáveis, tranquilos e interessados. A princípio, João Valério avalia que os artigos não trazem prejuízo: “Vá lá. Isso não tira nem pão. Se fosse desaforo, podia render desgosto; como é adulação, se bem não fizer, mal não faz. Sempre vou ver se padre Atanásio quer publicar esta porcaria” (RAMOS, 2013 [1933], p. 33). Porém, mais tarde, a realidade encontra João Valério, enquanto ele anda pela rua. De repente, ele dá um tapa na testa e declara: “O idiota sou eu. Ali há interesse; ali há cavação” e admite: “admirei o talento de Barroca” (RAMOS, 2013 [1933], p. 34).

De fato, é depois da publicação dos artigos que Barroca consegue alavancar a carreira política e parte para a capital a fim de “furar, cavar, politicar. Depois que saíra deputado, andava sempre por lá, farejando” (RAMOS, 2013 [1933], p. 49). A comparação a animais, notadamente aqueles ligados ao esgoto ou ao lixo é uma constante nos romances graciliânicos, como já vimos. A atividade intelectual atrelada ao desejo de ascensão social é assim criticada com acidez.

Porém, uma vez que o cavador consegue seu objetivo primeiro, ele está pronto para novos saltos. Por isso é que acontece uma reviravolta no capítulo oito de *Caetés*. O jornal da

capital, dirigido por Brito, publica artigos atacando o prefeito de Palmeira dos Índios. O círculo de amigos que sempre se reúne na casa de Adrião, o patrão de João Valério, é surpreendido pelas notícias. Os artigos dão conta de desmoralizar o prefeito, sua família, sua forma de fazer política emprestando dinheiro a juros baixos e depois contando vantagens publicamente. O povo de Palmeira não faz ideia de quem teria escrito os artigos. A princípio, pensam tratar-se do dono do jornal. Porém, Miranda Nazaré revela que a autoria dos artigos é de Evaristo Barroca. Agora que se elegeu, não precisa mais dos préstimos do prefeito e decide desconstruí-lo: “Lambeu os pés do Mesquita e chegou a deputado. Hoje procura derrubá-lo. Derruba. (...) Não precisa mais do outro. (...) Se o Evaristo não visse que não o deitava abaixo, não escrevia aquilo” (RAMOS, 2013 [1933], p. 58). A carreira de Evaristo decola e ao final do romance não é mais visto na cidade.

Entendemos que os “cavadores” são um tipo de personagem presente nos três romances por oposição direta ou indireta ao protagonista. É uma evidência do quanto tal postura é antipatizada por Graciliano Ramos. Ao fazer uma leitura de sua correspondência, desde cedo o vemos rechaçando tal prática, ao mesmo tempo em que a reconhece como corriqueira na carreira escolhida, junto aos jornais. E dela ele mesmo não pode escapar, como mencionado no Capítulo 2, particularmente no item 2.3.

Vale a pena voltar a 1915 para ler uma carta escrita à sua mãe. Nela, descreve as mazelas que passa para dividir-se entre dois jornais nos quais trabalhava (*O Século* e *Correio*), comenta sobre a corrupção dos processos eleitorais na cidade, e, por fim, define o processo de produção de uma carreira e a necessidade dos elogios, ainda que falsos:

Aqui tudo se resume nisto: cada sujeito faz propaganda de si mesmo. Um indivíduo que é burro fala, em voz alta, de papo, grita, diz asneiras e às vezes chega a fazer figura diante de outros que são mais burros do que ele. Um animal que tem algum talento afeta uma atitude ultra-humana, quase divina: não conversa: prega; não dá a sua opinião sobre alguma coisa: afirma, assevera, pontifica. É dogmático e intolerante. (...) Um tipo escreve um livro e vai, ele próprio, engrandecer, pelos jornais, o livro que escreveu. Muitas coisas más conseguem tornar-se boas assim. (...) os jornalistas escrevem, convictamente, que o ‘sr. Barão Fulano, falecido ontem, em seu palacete, à rua X, era a maior manifestação literária de nossos tempos’ (...) E o pobre diabo que for tímido, que não declarar que é um gênio, é uma criatura morta. Ora, eu estou arrependido de ter feito hoje uma asneira. Um rapaz conhecido meu apresentou-me a um poeta, dizendo que eu era literato. E eu caí na tolice de dizer que não era. Dei uma grande patada, sem dúvida. Eu devia ter ficado calado ou, melhor, ter entrado a dizer sandices sobre artes e outras coisas que não conheço. Era o que eu devia ter feito. É o que todos fazem... (RAMOS, 1982 [1915], p. 49-50)

Já se notam no iniciante Graciliano algumas percepções que levará para seus personagens: o sujeito que tem algum talento é descrito como um animal; os jornalistas são constantes performáticos, que abusam dos adjetivos e hipérbolos. E o escritor, no caso ele mesmo, é um bicho acuado, que não sabe fazer o jogo que “todos fazem” e, afinal de contas, enxerga-se como um tolo e fracassado. Há o reconhecimento de que os cavadores são sujeitos astutos e que o discurso é um elemento muito importante na constituição de sua atividade performática, com falas de aspecto dogmático que não permitem contestação. Assim, o cavador sai da esfera do comum e assume um âmbito divino, inalcançável a quem realmente almeja a literatura e sente-se sempre inadequado. Torna-se simulacro do escritor autêntico, seu duplo e antagonista.

Ao escrever ao seu pai, em meio a um processo de adoecimento que matou de uma vez, em poucos dias, três de seus parentes, Graciliano, entre o desejo de voltar para casa e a dúvida sobre a subsistência, descreve assim sua aspiração de escritor:

O que eu acho natural, acessível a mim, é o que acima disse – trabalhar em dois jornais, ter um ordenado medíocre, viver modestamente e só. Futuro de outra espécie, coisa maior, não tenho nem posso ter. Pelo menos é o que me parece. Tenho o bom senso de julgar-me aproximadamente analfabeto. É claro que alguns analfabetos que vencem, mas são criaturas que sabem *cavar*. E eu sou uma espécie de idiota. Se me dessem qualquer coisa superior às bagatelas de que lhe falei, ficaria eu surpreendido. (RAMOS, 1982, p. 68-69).

Sendo o escritor uma espécie de idiota, tampouco consegue perceber a relação entre o jornal e o poder econômico/político como um campo no qual pode exercer suas habilidades para alavancar-se, geralmente à custa dos demais. Por isso, os cavadores avançam em suas carreiras. Em *Caetés*, é o que acontece quando Evaristo Barroca consegue emplacar artigos contrários ao prefeito na *Gazeta*. Ao discutir essa questão, os moradores locais expõem essa relação nos termos de que ou se tratam de artigos pagos ou de alguma vingança do jornalista pela falta do prefeito em atender aos desmandos financeiros do dono do jornal, o que também ocorrerá em *São Bernardo*:

- Suspeitar o quê! Bradou Vitorino. Não há suspeita. Provavelmente aquilo é da redação: algum dinheiro que o Fortunato recusou ao Brito.
- O Brito? Qual Brito! O Brito, coitado, meteu aquilo na Gazeta mas nem leu.
- Quem foi? Gritou padre Atanásio, já com raiva. Se não queria dizer, não começasse.
- E eu não ia dizer, resistiu Nazaré. É segredo. Enfim, como os senhores insistem e estou aqui entre amigos... foi o Evaristo. (...)

- O que nos interessa é o Barroca. Se foi ele, é um miserável.
- Nem por isso. Não precisa mais do outro. (RAMOS, 2013 [1933], p. 58)

E ainda Dagoberto, “estudante e repórter”. Dagoberto é uma das reminiscências de Luís da Silva. Depois de sair da fazenda em que vivia até o pai morrer e perambular por vários lugares, Luís chega a Maceió. Ali, morou na pensão de d. Aurora, que tinha um sobrenome inglês, e dividiu espaço com Dagoberto. Estudante de medicina, nas noites ele vinha ao quarto de Luís com uma cesta de ossos e um compêndio de anatomia. Porém, tinha mais interesse em política e falava sobre os discursos ouvidos na Câmara, acerca dos quais escreve artigos em jornal como forma de obter renda.

Depois de uma primeira rodada de narrativas sobre a vida na pensão e os personagens lá existentes, Dagoberto desaparece. O personagem só é citado novamente quando, mais tarde, Luís percebe que Marina está fazendo um aborto de um filho do amante e pensa na possibilidade de Dagoberto, médico formado, realizar tais procedimentos. Luís imagina que seja agora um médico no Pará ou no Amazonas. “Como estaria Dagoberto, depois de dez anos de separação? Devia estar gordo, encanecido, rico, cheio de filhos, com óculos” (RAMOS, 2011 [1936], p. 179). Essa descrição de como Luiz da Silva imagina o futuro do estudante que escrevinhava artigos jornalísticos permite colocar Dagoberto na categoria dos cavadores ou trepadores. Note-se que a descrição física assemelha Dagoberto a Julião Tavares. É a última referência ao personagem no romance.

### **3.4. Os militantes**

O jornalismo manifesta múltiplas conexões com o comunismo nos romances de Graciliano. A certa altura, descrevendo uma conversa sobre política protagonizada por seus amigos, Paulo Honório se lembra: “Materialista. Lembrei-me de ter ouvido Costa Brito falar em materialismo histórico. Que significava materialismo histórico?” (RAMOS, 2013 [1934], p. 154). O dono do jornal utiliza-se do conceito, embora não consiga transmiti-lo adequadamente ao dono da fazenda.

Os personagens-jornalistas militantes de Graciliano não fazem uso direto das questões conceituais comunistas, mas explicitam as dificuldades com os detentores do poder econômico, político ou social, bem como de trabalho, por meio de outras formas de atuação, como a panfletagem, pichações e discursos, mormente a boca miúda, em reuniões privadas ou conversas entre amigos. Essa postura é bastante desconstruída, tanto nos romances quanto nos textos não-literários de Graciliano e por ele bastante contestada. Analisar a construção desses

personagens e observar as críticas do autor são uma forma de perceber como Graciliano enxerga a desconstrução das oligarquias rurais nordestinas, uma vez que ele mesmo é produto desta situação histórica. Alguns dos personagens mais militantes são, exatamente, aqueles mais prejudicados no processo que inclui urbanização, migração e industrialização, entre outros fatores.

Em *São Bernardo*, temos Luís Padilha, herdeiro da fazenda que dá nome ao livro. Com o falecimento do pai e sua incapacidade de manter-se sob controle com jogatinas e bebedeiras, Padilha é enganado por Paulo Honório e pega dinheiro emprestado várias vezes, com o fim de sobreviver e comprar uma tipografia. Funda o *Correio de Viçosa*, que publica alguns números e é substituído pelo Grêmio Literário Recreativo, do qual se torna sócio benemérito e presidente honorário perpétuo. Quando Paulo Honório resolve cobrar a dívida, Padilha, sem opção, vende a fazenda a preço de banana.

A partir de então, Padilha se torna empregado de Honório. Quando as pressões do governo estadual o forçam a abrir uma escola, o fazendeiro contrata Padilha para ministrar as aulas, mesmo sem acreditar na utilidade da empreitada que, a seu ver, apenas acrescentaria mais preguiça aos empregados: “Sei lá. Não acredito. Tanto que resolvi aproveitar o Padilha. (...) Por enquanto é apenas um bocado de leitura, escrita e conta. Você estará em condições de encarregar-se disso, Padilha?” (RAMOS, 2013 [1934], p. 56). O fazendeiro tinha por ele bastante desprezo. Ao ser indagado a respeito dos honorários de professor, responde: “Conforme. Nem sei quanto você vale. Uns cem mil réis por mês. Ponhamos cento e cinquenta a título de experiência. Casa, mesa, boas conversas, cento e cinquenta mil-réis por mês e oito horas de trabalho por dia. Convém?” (RAMOS, 2013 [1934], p. 58). Padilha tenta sempre resguardar sua dignidade: “O ordenado é pequeno, não chega para os livros. Mas venho. Venho porque se trata de instrução e tenho embocadura para o magistério” (RAMOS, 2013[1934], p. 59).

Padilha é o representante da velha oligarquia em queda. Muitos desses ex-grandes proprietários de terra encontram na imprensa um espaço para tentar manter um status social, como literatos. De igual modo, não é incomum que passem a engrossar o cordão dos chamados revolucionários: “Depois que eu o havia desembaraçado dos negócios da fazenda, manifestava ideias sanguinárias e pregava, cochichando, o extermínio dos burgueses” (RAMOS, 2013 [1934], p. 60). Paulo Honório o descreve como “homem da mata e franzino, fala muito e admira as ações violentas” (RAMOS, 2013 [1934], p. 63).

Como professor, Padilha reside na fazenda de Paulo Honório. Com o casamento do patrão, ele encontra na esposa uma escuta para suas conversas revolucionárias e outros temas de literatura. Madalena era professora formada, mas depois do casamento passa a ajudar nas contas da fazenda. Seu relacionamento com Padilha é fonte de ciúmes para Honório. Em mais de uma ocasião ele decide despedir Padilha e, numa dessas, a razão para a dispensa está ligada à amizade surgida com Madalena. Ele se justifica com o patrão dizendo que as conversas com a professora são variadas e exigentes, à altura da formação dela: “Literatura, política, artes, religião... Uma senhora inteligente, d. Madalena. E instruída. Uma biblioteca. Afinal, estou chovendo no molhado. O senhor, mais do que ninguém, sabe a mulher que possui” (RAMOS, 2013 [1934], p. 173).

Padilha envolve-se em discussões de teor “comunista” com os empregados da fazenda, como o questionamento da propriedade privada e das grandes posses de terra. Mas como tem muito receio de Paulo Honório, todas as vezes em que é surpreendido nessas discussões, ele arrefece, tratando as conversas como “teorias para matar o tempo”.

Ele publica artigos esporádicos e contos, fazendo do ofício um engajamento social. Mas suas conversas acaloradas com empregados são nada mais que uma tentativa de superar suas frustrações por ter posto a perder a fazenda São Bernardo para Paulo Honório em função de seus problemas com a bebida. Ao final do romance, desaparece entre as fileiras de soldados que defendem a “ascensão do proletariado”: “Padilha, numa agitação constante, devorava manifestos e roía as unhas. Enfim, quando a onda vermelha inundou o Estado, desapareceu subitamente. João Nogueira elucidou o caso: - Padilha e Padre Silvestre incorporaram-se às tropas revolucionárias e conseguiram galões” (RAMOS, 2013 [1934], p. 204). O poder de convencimento de Padilha, porém, faz efeito, pois ele leva consigo “dez ou doze caboclos que haviam entrado com ele no exército revolucionário” (RAMOS, 2013 [1934], p. 205).

Em *Angústia*, temos Moisés, descendente de judeus, que vende por fora tecidos e outros produtos da loja de um tio. No início do romance vemos Luís da Silva arredio para com ele, porque comprara diversos produtos caros para agradar à pretendente, Marina, com quem agora está rompido. Dividira a conta em prestações e agora fogia por não poder arcar com elas a momento. Mas como este é um amigo necessário, o narrador se esforça para pagar a conta, às custas de dever o aluguel de casa, para resgatar a amizade e acabar com o incômodo entre eles.

Uma vez o conflito resolvido, Moisés volta ao hábito de frequentar a casa do amigo e o espaço de um café na cidade, a partir do qual observam os grupos sociais que se movimentam e constroem sua visão de mundo a partir do apertado espaço próximo à porta do estabelecimento. Luís da Silva o descreve como alguém possuidor de uma “língua avariada” (o que aparenta uma crítica ao sotaque estrangeiro) e um péssimo cobrador (RAMOS, 2011 [1936], p. 36). Ele possui “sintaxe medonha e pronúncia incrível. Faz rodeios fatigantes, deturpa o sentido das palavras e usa esdrúxulas de maneira insensata”.

Sobre a maneira como o amigo lê o jornal, Luís comenta: “Nunca vi ninguém ler com tanta rapidez. Percorre as colunas com o dedo e para no ponto que lhe interessa. Engrola, saltando linhas, aquela prosa em língua estranha, relaciona o conteúdo com leituras anteriores e passa adiante”. A descrição segue para a forma como o amigo se utiliza do discurso para constituir-se como um intelectual de esquerda:

A voz sibilada, sempre a anunciar desgraças. Moisés é uma coruja. Acha que tudo vai acabar, tudo, a começar pelo tio, que esfolo os fregueses. E eu acredito em Moisés, que não escora opiniões as palavras do Senhor, como os antigos: cita livros, argumenta. Prega a revolução, baixinho e tem os bolsos cheios de folhetos incendiários. (RAMOS, 2011[1936], p. 38)

Apesar da força argumentativa, a veia corajosa e revolucionária dura pouco. Tanto o dedo que corre páginas quanto o sujeito revolucionário se encolhem e se escondem quando o chefe de polícia aparece no café. Luís o defende, afirmando que isso não é covardia, mas que o amigo não tem jeito de herói, sendo apenas bom e inteligente. Eles discutem política várias vezes ao longo do romance. É interessante que o adjetivo inteligente é utilizado várias vezes por Luís quando desses episódios, para descrever o amigo. Como é sempre muito assertivo em suas opiniões e raramente elogioso, trata-se de um sinal de consideração que deve ser levado em conta na análise do olhar de Luís sobre Moisés.

Numa dessas conversas, Moisés fala das perseguições aos judeus na Europa. Luís não acredita muito, mas atribui criatividade à inteligência do amigo: “(...) digo comigo que provavelmente a narração é exagerada. Se Moisés não fosse inteligente, com certeza muitos daqueles fatos não teriam acontecido”. Para ele, os fatos tristes da matança nazista acontecem diariamente no nordeste, mas por ser o povo brasileiro “fatalista”, já se habituou a isso e não parece tão relevante quanto para aqueles que têm imaginação (RAMOS, 2011 [1936], p. 39).

Quando anda pela cidade atrás de Marina, algumas vezes Luís imagina que Moisés estaria por ali, distribuindo panfletos aos moradores de um bairro extremamente pobre. O judeu é fiel à amizade de Luís e procura manter-se presente, mas é afastado aos poucos,

especialmente após o assassinato de Tavares. Diferentemente de Padilha, Moisés é acovardado diante da polícia e se esconde do conflito, jamais assumindo publicamente sua militância.

Embora ele mesmo tenha trazido diversos temas sociais ao conteúdo de seus romances e discutido sobre eles de modo mais sistemático em seus artigos, é evidente que Graciliano tinha reservas ao uso panfletário da literatura. Ele desconstrói esses personagens, ora apresentando razões pouco altruístas para seu engajamento ou colocando sua atuação em termos marginais, anônimos e tímidos. Com isso, denuncia o romance proletário por sua incapacidade de representação do outro, uma vez que ou seus autores pertencem a outra classe social ou são seres degradados e destituídos da oligarquia nordestina. Quando pretende experimentar a aventura de representar o outro, o que acontece em *Vidas secas*, Graciliano sai da primeira para a terceira pessoa, numa demonstração humilde e consciente, bem a seu estilo, de respeito para com aqueles a quem e de quem pretende tratar.

### **3.5. Os flagelados da literatura**

“Quando, há alguns anos, desconhecidos, encolhidos e magros, descemos de nossas terras miseráveis, éramos retirantes, os *flagelados da literatura*. Tomamos o costume de arrastar os pés no alfalto, frequentamos as livrarias e os jornais, arranjamos por aí ocupações precárias...” (RAMOS, 1976, p.187, grifos meus). O artigo “Sapateiros da literatura”, compilado em *Linhas Tortas*, sem data de sua primeira publicação, é a análise feita por Graciliano Ramos de uma controvérsia entre Mário de Andrade e Joel Silveira, que ganhou as páginas do *Diário de Notícias* e a revista literária *Dom Casmurro*. O cerne da controvérsia era a defesa, feita por Andrade, de que “um sujeito que se dedica ao ofício de escrever, precisa, antes de tudo, saber escrever”. A partir daí, como em vários de seus textos, Graciliano realiza diversas distinções entre os literatos e os escritores.

A expressão que utiliza para definir os escritores e na qual se insere pelo uso da terceira pessoa do plural é “flagelados da literatura”. Essa expressão é plena dos sentidos sobre o que significa para ele, o ato da escrita e pela qual define o escritor. Não se trata apenas de estilo, de aperfeiçoamento da técnica, de refinamento cultural. As condições de produção dos literatos, a falta de oportunidades de trabalho e a origem degradada de muitos deles revelam uma oposição, particularmente em relação aos donos da literatura ou aos literatos: uma oposição da magreza contra a gordura. Não à toa, os escritores autênticos são descritos

em termos como os vistos acima: magros, amarelos, de espinhaço encurvado, sapatos puídos e empoeirados, cabeça baixa, humilhados, doentes, biliosos, etc.

Para Graciliano, a experiência vital da escrita possui um aspecto econômico inegável. Embora isso esteja ligado à sua visão política, podemos perceber que se respalda na origem de boa parte dos melhores escritores nordestinos, com os quais compartilha diversos aspectos existenciais que reverberam na escrita. E é, de fato, um duplo: eles não são flagelados apenas no sentido primeiro e óbvio, apontado no artigo, pelo fato de serem migrantes, de estarem vinculados a uma parte do território brasileiro em que a violência ganhou seus contornos mais medonhos (a polícia, o coronelismo e o cangaço são exemplos concretos) ou, ainda, como resultado de um processo de decadência da oligarquia rural nordestina, que lhes rouba as condições de vida ou status social. Com a mesma força, são atingidos pelos flagelos impostos pela escrita. É um ofício de difícil subsistência. Novos chefes surgem.

Se o sertanejo tem que lidar com as forças da polícia, que pode prendê-lo sumariamente; com os cangaceiros que invadem seu pequeno sítio, com as agruras da seca; os desmandos do coronel ou do vigário, o jornalista também tem sua cota de exploradores. Assim, agora é no asfalto – marcador de urbanidade – que o arrastar dos pés (metáfora para a migração) se dá: de jornal a jornal, de revista a revista, de editora a editora. A precariedade da ocupação é distinguida no artigo, ainda, por oposição aos “literatos por nomeação”, que conseguem representar oficialmente o que seria a literatura brasileira, enquanto os flagelados, “criaturas famintas”, ocupam-se do texto escrito, mas não dominam a arte do discurso. Graciliano, contudo, ressalta seu valor ao afirmar que, apesar de usarem armas de pequeno calibre – suas canetas e suas publicações em suportes menores e de circulação limitada – elas furam e cortam como as demais.

A elaboração literária do escritor autêntico como um sujeito mirrado, amarelo, cabisbaixo, impotente – a não ser que esteja escrevendo – resulta nos protagonistas dos romances em tela. Quanto mais se esforça por completar seu livro, mais João Valério vai passando por um processo de deterioração e de uma percepção cada vez menos favorável de si mesmo. Antes que empreenda, porém, o mergulho em si, que pode finalmente levar o romance a termo, ele abandona a tarefa, não sem antes identificar-se como *caeté*. No caso de Paulo Honório, embora a classificação maior do personagem esteja entre os donos da literatura, não podemos deixar de mencionar a “mudança de status” estabelecida por Graciliano, a partir da morte de Madalena, que dá início ao processo de deterioração,

manifesta na fazenda abandonada, na solidão do protagonista, no viés memorial e confessional que a narrativa toma – o conjunto desses elementos é a mesma base sobre a qual se constituem como escritores os três protagonistas. Isso colocaria, ao fim do romance, Paulo Honório na categoria dos *flagelados da literatura*, mas por outro recurso criativo.

Roubado de seus elementos exteriores de segurança e sucesso, procurados durante toda a vida, assombrado pela esposa perdida e incapaz de expressar-se devido à rudeza de sua forma de existência, o homem rural, sem acesso à literatura, mas sentindo a necessidade vital de expressar-se, precisa acessá-la. Ele só consegue fazer isso via seus sentidos, seus conteúdos, isto é, superando a superficialidade para adentrar a si mesmo. E sem os recursos de uma linguagem elaborada, resta ao fazendeiro resgatar magrezas:

Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria os recursos intelectuais necessários para engendrar esta narrativa. *Magra, de acordo*, mas em momentos de otimismo suponho que há nela *pedaços* melhores que a literatura do Gondim. Sou, pois, superior a mestre Caetano e a outros semelhantes. Considerando, porém, que os enfeites do meu espírito se reduzem a farrapos de conhecimentos apanhados sem escolha e mal cosidos, devo confessar que a superioridade que me envaidece é bem *mesquinha*. (RAMOS, 2013 [1933], p. 218)

A literatura flagela, machuca, dói, porque róí por dentro e não permite escamoteamentos. Assim é que ao contemplar a si mesmo o escritor vê-se deformado: “nariz enorme, boca enorme, dedos enormes (RAMOS, 2013 [1933], p. 220). Dedos, mãos, elementos físicos naturalmente essenciais à escrita que são enormes, disformes, ineficazes, ou fracos e inúteis, como as mãos de Luís da Silva (RAMOS, 2011 [1936], p. 21).

Ele é o típico funcionário público e jornalista que Graciliano Ramos poderia encontrar em si mesmo e em diversos de seus colegas de trabalho. Possui muitos pontos de contato com João Valério e Paulo Honório. Oriundo de uma oligarquia decadente, ele é um neto de um grande fazendeiro. Seu pai, um herdeiro que desperdiçou o legado do pai, deixa-o órfão aos catorze anos de idade. Tanto a fazenda, abandonada já na morte do avô, quanto uma pequena loja que a família possuía na vila são levados pelos credores. A queda social se expressa pela redução do nome dos homens da casa: Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva gerou a Camilo Pereira da Silva, que deu ao mundo Luís da Silva. O narrador nos dá notícias de sua avó, chamada Germana, mas a mãe não é referida no romance. Nenhuma motivação para sua ausência é dada por Luís.

Este, após a morte do pai, junta seus trapos de conhecimento e começa uma carreira itinerante. Primeiramente, como docente, mas em cada escola, transmite apenas o que

recebera do seu professor na cidade natal. Serve por um tempo no exército, dorme em bancos de praça, passa necessidades. Neste intervalo, principia sua relação com a escrita e chega a vender alguns versos para sobreviver. Por fim, consegue uma “carta de recomendação que um deputado, depois de muitos salamaleques e muitas viagens, me havia dado na câmara para o diretor de um jornal” (RAMOS, 2011 [1936], p. 49). Eventualmente, na capital Maceió, consegue este emprego como funcionário público para um jornal do governo e faz bicos como escritor de contos e poesias, além de crítico literário.

Quando a narrativa começa, temos um homem já por volta dos 35 anos, que mora de aluguel numa casa, trabalha como funcionário público e escreve artigos em um jornal do governo, possui poucos amigos, uma empregada idosa, um papagaio mudo e um gato. Seu tempo em casa é passado lendo esses romances sobre os quais escreve críticas no jornal. Ele recebe artigos por encomenda, vende versos para jovens apaixonados e produz o material do jornal de acordo com a demanda de seu superior ou as paixões políticas do momento.

Não possui uma boa autoimagem, mas, como já vimos, para Graciliano este é um importante marcador do escritor: “Uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem” (RAMOS, 2011 [1936], p. 37), mas se gaba de pequenas conquistas, particularmente no tempo em que conheceu Marina, a pretendente: “Os negócios iam equilibrados, os chefes me toleravam, as dívidas eram pequenas... (RAMOS, 2011 [1936], p. 44). No fundo, ele reconhece que seu sucesso era apenas aparente a si mesmo: “Um idiota com fumaças de homem prático, lido e corrido” (RAMOS, 2011 [1936], p. 52). No aspecto físico, o que se tem é, do mesmo modo, uma narrativa autodepreciativa:

Sou tímido: quando me vejo diante de senhoras, emburro, digo besteiras. Trinta e cinco anos, funcionário público, homem de ocupações marcadas pelo regulamento (...) Além de tudo sei que sou feio. Perfeitamente, tenho espelho em casa. Os olhos baços, a boca muito grande, o nariz grosso. (RAMOS, 2011 [1936], p. 46).

Para Luís, como para os demais protagonistas, a escrita fora uma aquisição, de algum modo forçada ou adquirida. Não era uma pessoa estudada e não considerava que seus textos eram bons. Mas enquanto hábito, a escrita fora, de igual modo, tanto uma necessidade quanto uma oportunidade. Em contrapartida, a leitura era vista como um vício e, por tal viés, a escrita era um resultado fácil em termos de artigos e contos. Em algum momento, Luís escreveu 200 sonetos, que nunca conseguiu publicar. Porém, um dia, na pensão de d. Aurora, um vizinho chamado Macedo ofereceu 50 mil réis por um deles e foi assim que Luís descobriu que

poderia vendê-los. O próprio Macedo comprou cerca de 20 sonetos, mas voltou para sua cidade sem concluir os estudos, limitando a fonte de renda de Luís. A partir daí, procurava “moços ingênuos” que comprem esses “produtos”. Luís não parece se ressentir do fato de que os compradores publicavam esses textos como seus em revistas e semanários da roça. Neste momento da narrativa, o caderno está em torno de cinquenta folhas roídas. Cada poema rende dez mil-réis.

Sobre seu processo de escrita de artigos no jornal, a demanda é similar. Porém, ao invés de alavancar uma carreira literária ou conquistar moçoilas casadoiras, os chefes políticos usam a escrita jornalística como campo para suas batalhas. Após fazerem um relato da situação pretendida, Luís escreve-lhes os textos, que saem como matérias pagas assinadas pelos requerentes. Ele ganha pela publicação e pela redação. É preciso ouvir longamente seus compradores, para evitar confusões que podem gerar elogios ou críticas às pessoas erradas.

Por ser ainda um crítico literário, ele passa todo o romance fazendo leituras, particularmente no quintal da casa, que é, de igual modo, o lugar de bastante ação e reflete o caráter vagabundo e inquieto do personagem, acostumado ao relento. Geralmente são livros mal traduzidos de autores desconhecidos do público do seu jornal. A crítica é escrita em notas curtas e os livros, enviados pelas editoras, são vendidos depois em sebos, gerando uma terceira fonte de renda. Sente que sua opinião é importante, embora não se preocupe em embasá-la: “Alguns rapazes vêm consultar-me: ‘Fulano é bom escritor, Luís?’ Quando não conheço Fulano, respondo sempre: ‘É uma besta’. Os rapazes acreditam. (RAMOS, 2011 [1936], p. 57).

A perspectiva comercial é premente na escrita jornalística, que serve sempre a interesses: “É o que sei fazer, alinhar adjetivos, doces ou amargos, em conformidade com a encomenda” (RAMOS, 2011 [1936], p. 57). Porém, esse resultado não satisfazia a Luís: “aquela prosa medida, certinha, que me enjoava” (RAMOS, 2011 [1936], p. 58).

A produção escrita do jornal, por sua característica comercial imediata, é vista com desprezo por Luís, mas ele encontra justificativa na natureza da relação (escrever no jornal é para subsistência, é algo distinto de propor-se a escrever um romance de valor), para considerá-la, de algum modo, legítima. Contudo, em função de seu embate com Julião Tavares, com tudo o que ele significa (e que Luís despreza), tal escrita de romances se torna igualmente insustentável e indigna: nela também a realidade mercadológica é incontornável.

Na primeira página do romance, em que o narrador já atentou contra a vida de Julião Tavares e agora recupera-se do surto que o levou ao homicídio (embora o leitor ainda não saiba disso), há um evidente ressentimento contra os escritores: “tenho a impressão de que ali se acham pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição. (...) Os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, vendendo-se como as mulheres da rua da Lama” (RAMOS, 2011 [1936], p. 21).

À medida em que tal consciência vai se apoderando do narrador, mais complexo é para ele lidar com as emoções decorrentes. Num momento de explosão, após encontrar Marina e Julião Tavares trocando olhares românticos, Luís sai pela cidade. Primeiramente, vai ao jornal e lê os telegramas com as notícias do dia, nas quais julgou perceber “graves sintomas de decomposição social”. Ele descreve seu processo de encontro com a escrita e a leitura como resultado de vaidade e bestialidade sem objetivo: “Caminhei tanto e o que fiz foi mastigar papel impresso. Idiota. (...) Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba” (RAMOS, 2011 [1936], p. 89). Sua frustração encontra como alvo o amigo Moisés, com quem esbarra numa esquina, lendo um jornal. Luís o repreende pela leitura, justificando: “Não serve. A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras” (RAMOS, 2011[1936], p. 89).

A ocupação diária era “cacete: escrever elogios ao governo, ler romances e arranjar uma opinião sobre isso”. O fastio vinha da percepção de que a escritura e a leitura não eram mais promotores ou oportunistas de uma ação criativa, que fora esgotada pelo dever cotidiano e pela necessidade econômica: “A princípio a gente lê por gosto. Mas quando aquilo se torna obrigação e se é preciso o sujeito dizer se a coisa é boa ou não é e por quê, não há livro que não seja um estrupício” (RAMOS, 2011 [1936], p. 99).

Tentando amenizar a angústia trazida por estas constatações e que encontram materialidade na sua casa corroída por ratos que atacam tanto a comida (subsistência) quando os livros (ideal), Luís da Silva tenta se dirigir, sem sucesso, aos romances que tanto critica: “O que eu precisava era ler um romance fantástico, um romance besta, em que os homens e as mulheres fossem criações absurdas, que não andassem magoando-se, traindo-se. Histórias fáceis sem almas complicadas. Infelizmente essas leituras já não me comovem” (RAMOS, 2011 [1936], p. 101).

Às vezes, em meio aos devaneios ocasionados pela perda da mulher para o concorrente Julião Tavares, Luís pensa em artigos relevantes sobre a revolução de 30. Logo,

porém, se desilude, porque faz parte do sistema e, além disso, não tem coragem de enfrentar a repressão: “Muitos crimes depois da revolução de 30. Valeria a pena escrever sobre isso? Impossível, porque eu trabalhava em jornal do governo. Moisés se tinha ausentado: a polícia incomodava os rapazes que liam livros suspeitos e falavam baixo.” (RAMOS, 2011 [1936], p. 104).

O afastamento de Marina para tornar-se amante de Julião Tavares desperta o pior em Luís. Apavorado pelos pensamentos de morte em torno do oponente, ele sai de casa para lugares afastados da cidade quando o casal participa das atividades sociais a que Luís tem ojeriza. É assim que ele acaba por se encontrar entre os tipos mais empobrecidos da ladeira Santa Cruz. Eles o olham de esguelha por causa de seus modos e roupas distintos: “Não simpatizam comigo. Eu estava ali como repórter, colhendo impressões. Nenhuma simpatia.” Luís conclui que este afastamento de pessoas que, em sua origem eram semelhantes a ele, são resultado de suas leituras: “A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros” (RAMOS, 2011[1936], p. 123). A escrita entre o real e a representação assume contornos dramáticos, que impossibilitam a ele conectar-se às pessoas ou à literatura mesma, pondo-o em um limbo existencial, em um não-lugar ao qual não é possível nenhum ajuste, levando a outro nível de angústia.

Mesmo assim, o olhar aguçado do narrador quer ir além das aparências. Nesta parte do romance há uma longa descrição de todos os personagens que ele vê na bodega a que vai para beber. Ele constrói histórias de vida imaginárias em torno das observações que faz e conclui que todas aquelas pessoas eram mais do que os estereótipos feitos nos livros, produzidos para uma camada social superior. Ele, contudo, não consegue narrar por não conseguir estar entre eles:

Vagabundos? Nada. Estavam ali indivíduos de todas as profissões. (...) Todas aquelas pessoas entendiam-se perfeitamente. Diferiam muito umas das outras, mas havia qualquer coisa que as aproximava, com certeza os remendos, a roupa suja, a imprevidência, a alegria, qualquer coisa. Eu é que não podia entendê-las. (RAMOS, 2011[1936], p. 124).

Uma parte importante do romance se passa nessa observação da vida da periferia, pois Marina, grávida do amante Tavares, procura uma parteira para um aborto em uma dessas comunidades. Ao segui-la, Luís continua a observar a distância que separa as pessoas daquele universo e os literatos. Ele se envergonha de não conseguir comunicar-se e, ainda mais, perceber-se distanciado do “proletariado” que protesta pelas ruas, por meio de rabiscos de carvão nas paredes. Primeiramente, ele se sente indignado pelos erros de português: “Um

homem sapeca as pestanas, conhece literatura, colabora nos jornais e isso não vale nada? Pois sim. É só pegar um carvão, sujar a parede. Pois sim. Moisés que se arranje” (RAMOS, 2011 [1936], p. 171).

A seguir, porém, Luís reflete que sua indignação é um despeito, pois os novos tempos fariam com que ele fosse excluído do jornal e os escrevedores que não se utilizam das regras formais da gramática viriam, inevitavelmente, ocupar o seu lugar: “Eu seria um anacronismo, uma inutilidade, e me queixaria dos tempos novos, bradaria contra os bárbaros que escrevem sem vírgulas e sem traços” (RAMOS, 2011 [1936], p. 171). O escritor se sente fora da realidade da vida, incapaz de comunicar, apesar do uso perfeito da língua e da gramática.

Todas as vezes em que se sente confrontado por este mundo real que o cerca, Luís o compara ao dos livros. Uma das citações é de grande relevância para perceber sua visão de mundo sobre o escritor/leitor e sua tarefa:

Certas personagens de romances familiarizam-se comigo. Apesar de serem de outras raças, viverem noutros continentes, estão perto de mim, mais perto que aquele homem da minha raça, talvez meu parente, inquilino de um dr. Gouveia, policiado pelos mesmos indivíduos que me políam. (RAMOS, 2011 [1936], p. 175).

Esse distanciamento não era apenas simbólico, mas uma prática concreta do jornalismo da época, denunciado no romance: “Pensei no jornal francês lido na véspera e aqui chegado vinte e quatro horas depois de publicado. As notícias dos municípios sertanejos do meu Estado chegam mais atrasadas que um número de jornal europeu” (RAMOS, 2011 [1936], p. 175).

Além disso, existe a forma distinta com que se usa a escrita no jornal ou no romance e na vida cotidiana. Essa temática é recorrente nos romances e neste trecho é assim descrita por Luís:

D. Albertina [a parteira que realiza abortos] sabia umas coisas, como eu e como eu usava linguagem diferente da linguagem das outras pessoas. Ordinariamente não é preciso que me digam – “Faça isso. Escreva assim”. Basta que me mostrem ser conveniente fazer isso e escrever assim. Depois os amigos me felicitam, juram que um artigo que ninguém leu foi apreciado. (RAMOS, 2011 [1936], p. 177)

Aqui o narrador alude ao fato de que, ao solicitar o aborto, nem Marina nem a parteira discutem claramente do que se trata. Porém, por meio dos eufemismos, tanto uma quanto a outra obtém o que lhes interessa na relação. Assim também o jornalista e as pessoas

que encomendam artigos não são explícitas nos seus interesses, mas a escrita atende a esse jogo, pois “papel aceita tudo, como dizem os matutos” (RAMOS, 2011 [1936], p. 176).

Após o assassinato de Tavares, durante seus delírios pelo receio de ser descoberto e preso, novamente Luís é assolado pela ideia de escrever um grande livro, que finalmente estaria em todos os lugares com grande sucesso. Enquanto pensava em como seria preso e o que lhe sucederia, ele descreve o processo do livro:

“Amarelo, papudo, faria um grande livro que seria traduzido e circularia em muitos países. Escrevê-lo-ia a lápis, em papel de embrulho, nas margens de jornais velhos” (p. 215). “Faria um livro na prisão, estudaria, arranjaria camaradagem com dois ou três presos mansos. Habituar-me-ia. A gente se habitua em toda a parte” (p. 217). “Escreveria um livro. A ideia do livro aparecia com regularidade. Tentei afastá-la, porque realmente era um absurdo escrever um livro numa rede, numa esteira (...) o livro só poderia ser escrito na prisão, em cima das pedras, na esteira, na rede, sob as cortinas de pucumã. Um livro escrito a lápis, nas margens de jornais velhos” (p. 219).

Ao mesmo tempo, a impossibilidade o assola e ele volta ao velho papel de jornalista que só escreve o que mandam. Dagoberto reaparece para atormentá-lo com pedidos de artigos que ele não quer escrever, mas que não tem resistência para recusar. Chega a acreditar que não matou Julião Tavares, uma vez que para isso era preciso algo que ele não tinha: “Não fui eu. Escrevo, invento mentiras sem dificuldade. Mas as minhas mãos são fracas, nunca realizo o que imagino” (RAMOS, 2011 [1936], p. 221).

A escrita é um tormento na vida do escritor e, além das questões de subsistência, responde a estímulos mais profundos e vitais. Assim, torna-se o livro que não pode, afinal, ser escrito ou que é escrito na trama visível apenas ao leitor, mas não a quem narra. Seria o caso de entender que a escrita é, de algum modo, sempre ininteligível ao escritor porque este não pode explicar-se a si mesmo, mas apenas mostrar rasgos de si ao mundo?

No caso de João Valério, a escrita é um potencial que pode ser alavancado em algum momento: “É verdade que o romance não andava, encrencado miseravelmente no segundo capítulo. Em todo o caso, era sempre uma tentativa” (RAMOS, 2013 [1933], p. 22). Para Paulo Honório, mesmo quando não se posiciona nunca como escritor e compreende que suas origens estão longe das letras e do discurso, a compulsão pela escrita tem vieses de assombro e algo de fantástico: “pios de coruja”, necessidade de expurgar-se ao contar sua história. Apesar da pulsão interior, a tarefa de transpor a imaginação para o papel não é simples: “Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho

moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece e digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado (RAMOS, 2013 [1934], p. 12).

Para Luís da Silva, a princípio a escrita é um vício do qual não consegue se livrar: “Habitei-me a escrever... Não me foi possível publicá-los, e com a idade compreendi que não valiam nada. Em todo o caso, acompanharam-me por onde andei (RAMOS, 2011 [1936], p. 56). Ao fim, é a aspiração final, que lhe permitiria extrair de si o que ninguém mais poderia enxergar. Como isso não é possível, todo o romance começa a enroscar-se na figura do parafuso, girando em torno de si mesmo e enterrando-se cada vez mais no processo, para usar a figura do próprio escritor.

Em Luís da Silva, há muitas camadas para o ofício escriturístico, o que o torna uma condensação de todos os tipos que aqui categorizamos. Isso ocorre por entendermos que o personagem é uma elaboração literária de maturidade e autoinfluência. Não é por acaso que depois Graciliano abandone a narrativa em primeira pessoa e se desloque para outros tipos de romance, bem como para a prática memorialística, confessional, nos termos de Antonio Candido. Como veremos no Capítulo 4, Luís da Silva é o personagem conceitual que nos explica o que significa ser um escritor para Graciliano Ramos.

## CAPÍTULO 4

### DOS TIPOS, UM TIPO: O ESCRITOR

Críticos fortes e leitores fortes sabem que não podemos entender a literatura, a *grande* literatura, se negarmos a autores e leitores o amor literário autêntico. A literatura sublime exige um investimento emocional, não econômico. (Harold Bloom)

A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso. A palavra foi feita para dizer. (Graciliano Ramos)

Antonio Candido, ao olhar a literatura pelo viés da história, afirma ser conveniente “indagar sempre *o tipo ou tipos ideais de homens* invocados, explícita ou implicitamente, *nas obras dos escritores*, porque ele nos dá quase sempre a chave para compreender a correlação da literatura ao momento, ideológico e histórico (CANDIDO, 2007, p. 60).

A quantidade de personagens-escritores, a ênfase na subjetividade do escritor e na sua luta pelo ofício da escrita, o levantamento de temas conectados, como a subsistência, a autonomia intelectual e a escrita como impossibilidade nos apontam que a pergunta: “Quem é aquele que escreve?” é crucial para Graciliano em seu tempo. É para responder a essa questão que ele observa, analisa e constrói literariamente os seus personagens e daí deriva sua visão de mundo sobre o ofício do escritor. É uma leitura fortemente calcada na realidade, notadamente a realidade nordestina, brasileira, no período histórico de 1930-1945, mas a visão aguda desse contexto definido ganha contornos universalizantes pela forma de construção e abordagem dos personagens.

Em todos os romances, o jornalismo aparece sob crítica ferrenha e contundente. Trata-se de profissão das mais “prostitutas”: nessas páginas impressas, vendem-se palavras, ideias, discursos e representações. Vende-se a alma do escritor em busca do sustento diário; nega-se a liberdade da escrita. No jornal, a observação e fidedignidade se tornam comprometidas porque o olhar de quem escreve é conduzido por interesses outros, além da

autonomia criativa e intelectual. Talvez por isso, embora tenha exercido a profissão por toda a vida, Graciliano não se considerasse um jornalista.

Ao examinar sua correspondência, vemos sua recusa em escrever sobre aquilo que se lhe parece distante ou inobservável. Ao relacionar-se com seus tradutores argentinos, ele afirma, em 1937:

Os nossos matutos nunca foram observados convenientemente. Os que aparecem em romances pensam como gente da cidade e falam difícil, apenas deformando as palavras, suprimindo os ss, os ll e os rr finais. Com esse recurso infantil, certos escritores brasileiros se julgam sagazes. Acho que os tipos que lhe mando são verdadeiros. Procurei vê-los por dentro e evitei os diálogos tolos e fáceis, que dão engulhos. (RAMOS, 2008, p. 63)

A tarefa de “ver por dentro” é extremamente árdua. Exige tempo, mergulho e observação obstinada. Não se trata, ao fazer isso, de trazer à tona qualquer emoção fácil, mas elaborar literariamente, nos termos de T. S. Eliot, para exprimir sentimentos que estejam na raiz e além das emoções. A identificação de Graciliano Ramos com seus personagens é profunda. Vivenciando as formas mais agressivas de violência, em um contexto de governo duro, inflexível e tirano, sob uma economia subdesenvolvida, os matutos respondem à violência em vários níveis. Lendo seus artigos, percebemos sua preocupação com essa realidade. Sendo ele um escritor e levando em conta sua concepção de que um escritor não consegue pegar em armas que não sejam as da escrita, ele desenvolve um tipo diferente de revolução da que talvez esperassem seus companheiros intelectuais de esquerda.

Graciliano Ramos concordaria com Harold Bloom, embora certamente não compartilhasse de sua visão da literatura a partir do *sublime*, quando este último diz: “Qualquer distinção entre a vida e a literatura é enganosa. Para mim, a literatura não é meramente a melhor parte da vida; ela é a mesma forma da vida, que não possui nenhuma outra forma” (BLOOM, 2013, p. 16). Quando Graciliano discute as formas do romance, ou quando seus personagens discutem se é possível falar da vida usando palavras conforme o rigor gramatical, o que está por trás disso não é a relação/distinção entre a vida e a literatura, mas a necessidade dos escritores em seu falseamento, na recusa do real como possibilidade literária. Um distanciamento cuja base estaria no desejo de domínio por uma classe ou grupo social. Ao tentar fazer isso, a literatura se distancia do escritor, o livro se torna impossível para quem não se entrega. Para mostrar isso, Graciliano traz não o erudito mas o despojado: o empregado de cidadezinha de interior; o bandido que vira fazendeiro falido e o herdeiro

espoliado e retirante tornado funcionário público-jornalista para conectarem o leitor às emoções cruas que os unem.

Em Luís da Silva, ele explora toda a violência experimentada tanto pelos matutos e sertanejos quanto pela intelectualidade brasileira de seu período. Já havia demonstrado nos romances anteriores que a brutalidade da vida e do ofício desses seres nortistas roubavam sua capacidade reflexiva ou de expressão, como revela Paulo Honório: “Foi esse modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, umas lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos de outros homens” (RAMOS, 2013 [1934], p. 221). Ou quando se conformam ao *status quo* e perdem, na pequena burguesia das pequenas cidades, a capacidade de exprimir-se frente às diversas formas de opressão à vida, apenas animalizando-se, como faz João Valério: “Que sou senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? (RAMOS, 2013 [1933], p. 256).

Apesar de toda a negatividade que tais situações expressam, esses protagonistas conseguem exprimir-se, ainda que se desvelem apenas aos olhos do leitor. João Valério é o que menos se deixa permear por essa percepção. Paulo Honório faz menções a seu leitor imaginado com o recurso da segunda pessoa do plural. Luís da Silva utiliza expressões que permitem saber que está escrevendo (refere-se algumas vezes às suas anotações).

Mas essa estratégia discursiva não transforma os relatos em um tipo de diário, memórias ou algo similar. O uso da primeira pessoa é um recurso básico na literatura para se adentrar à subjetividade de um personagem e apresentar em aberto suas emoções e pensamentos. Em Graciliano, trata-se de um passo além disso e tem a ver com seu método de composição dos personagens. Desta forma, torna seu leitor um coautor, um participante de seu processo de observação e de sentimentos sobre a sociedade e o mundo que retrata e o conduz a fazer parte. Só o leitor compartilha de sua perspectiva, só o leitor sonda sua alma, nenhum outro personagem do livro chega perto de obter esse nível de equiparação. E no caso de Luís da Silva, de um modo muito mais intenso e profundo do que poderia ser com João Valério ou Paulo Honório. Ninguém mais está lá quando Julião Tavares é morto. Ninguém mais compartilha a angústia desse conhecimento e a suspensão em que a vida entra, sem saber se será pego ou não pelo crime. Ninguém tem que reviver a espiral das emoções e subtrações que traz o protagonista até aqui. Desta forma, o leitor se faz cúmplice e está preso na mesma espiral, sem conseguir sair da história tanto quanto o narrador.

Graciliano não apenas observa a realidade, mas observa seus personagens, aprimorados, na experiência vivida, ao próximo romance. Quando o escritor finalmente diz – ainda que o livro sonhado seja sempre melhor do que o livro escrito – Graciliano pode, por fim, passar ao personagem seguinte, como intérprete e não apenas como autor, como ocorre em *Vidas secas*.

Quando comenta sobre sua forma de trabalho, ele diz: “Só me abalo a expor a coisa observada e sentida” e “Nada me interessava fora dos acontecimentos observados” (RAMOS, 2008, p. 94). A observação e a correta exposição dos fatos é uma premissa da tarefa jornalística. Trazê-la para a ficção como ferramenta de composição é uma clara marca que Graciliano quer imprimir à sua produção. Desde esse modo de vista, podemos compreender que não haja uma relação entre ficção e mentira. Mesmo no romance, a verdade não está na verossimilhança, mas na vida que move o escritor. E não basta observar: a coisa tem que ser sentida ao mesmo tempo.

Se o jornalista consegue “ver por dentro”, “observar e sentir”, mas não elaborar os sentimentos, por meio de um distanciamento crítico e por uma escolha de palavras, ele jamais poderá sair do lugar comum. Este é o cerne em torno do qual giram as críticas de Graciliano aos literatos. Elogios ao governo, discursos patrióticos ou panfletários, idealismos e lirismos não são respostas possíveis. E o exercício mais difícil da escrita é aquele que não falseia a realidade, desconfia dos seres humanos, mas se curva ao poder transformador da palavra literária. Por esta razão, ela não pode ser apressada, desrespeitada ou sujeita ao econômico. Ela precisa usar seu poder de dizer.

À pergunta de Graciliano na crônica “As opiniões do respeitável público”: “Quem dirá a verdade? Os romancistas e os críticos ou aquele homem desconhecido, que, em carta anônima ou em um pedaço de folha da província, descarregou o que tinha no cérebro?” é fundamental. Os romancistas não podem responder a ela sem um sério autoexame. A descarga cerebral do sujeito anônimo pode conter emoções fundantes que, devidamente observadas, podem encontrar no romance sua forma de expressão mais eficaz e amplificadas. Deve ser levada em conta, observada, sentida, vista por dentro e, depois dessa primeira etapa do processo, elaborada literariamente com o mesmo empenho, cortada nos excessos, despida das coisas desnecessárias, apresentada justa e honestamente mediante a inspiração do autor que a estudou. Sem falseamentos, sensacionalismo e mentira. Tanto no romance quanto no jornal. É assim que a cumplicidade entre o escritor e o leitor também se constrói na sua obra, pois de

muitos modos distintos – e a exultação e a ira dos críticos de seu tempo apontam – o leitor sente-se incomodado ou libertado ao se perceber objeto de semelhante profundidade observativa.

Graciliano declara, em uma de suas entrevistas, citada na introdução desta tese: “Não há arte fora da vida, não acredito em romance estratosférico. O escritor está dentro de tudo o que se passa, e se ele está assim, como poderia esquivar-se de influências?” (MORAES, 2006, p. 100). Pela complexidade do personagem, Luís da Silva se destaca como o perfil do literato mais próximo ao que deveria ser, para Graciliano, o sujeito que escreve por vocação e missão. Ao mesmo tempo, tem nuances de todos os outros literatos, por todos eles transitarem por esta esfera do humano, militarem pelos mesmos desejos e necessidades, terem sonhos e devaneios similares – todos, de algum modo, estão “dentro de tudo o que se passa”.

Luís da Silva trava com o jornalismo uma luta intensa em busca da autonomia da escrita e a compartilha com o leitor, trazendo à tona conflitos profundos que apontam as maneiras pelas quais ele reúne em si muitas das marcas dos demais personagens. Ele é uma síntese caleidoscópica: as marcas existem, mas ao analisar o personagem, suas facetas unem e separam as práticas escriturísticas distintas. Luís aponta a complexidade de fazer literatura – ou, por fim, assume-a como tarefa impossível em um mundo em ebulição.

Nossa tarefa neste capítulo é olhar por este caleidoscópio para, com base nas elaborações teóricas e nas análises dos personagens e textos não literários que até aqui efetuamos, desfragmentar as cores e as engrenagens, em busca do vislumbre das influências e, em particular, da autoinfluência em Graciliano. Ao refletir sobre o mesmo personagem – o escritor-jornalista – por enredos distintos, com marcas singulares e similares, chegamos aos conceitos que sustentam a visão de mundo de Graciliano acerca deste ofício no contexto do jornalismo e da intelectualidade no recorte de tempo que escolhemos.

Partimos do ponto em comum entre os teóricos que estudam Graciliano de que Luís da Silva é um personagem muito bem construído, muito embora o viés do jornalismo não apareça como destaque para nenhum deles até o momento. No enredo do livro, o romance inacabado, a escrita vendida aos interesses dos patrões ou da opinião pública (mas distante dos desejos mais profundos do escritor), a dificuldade de expressar-se no mundo, os limites que explodem em violência, o final sem saída viável – todos estes são elementos presentes em *Caetés* e *São Bernardo*. E sua vida é entrecortada por todas as demais representações ou categorias de personagens.

Em *Angústia*, é a primeira vez que temos um oponente concreto ao protagonista, com um projeto literário em oposição aberta: Julião Tavares. Os quatro – João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva e Julião – são literatos a partir de bases distintas, que se complementam, se distanciam, se opõem, na disputa entre os literatos honorários e os literatos efetivos (RAMOS, 1976 [1937], p. 101). Como, afinal, se constrói Luís na Silva no conjunto dos romances estudados? O que ele nos diz sobre ser escritor na obra de Graciliano?

#### **4.1. “Dentro de tudo o que se passa” – presenças no autor e na obra**

A análise dos romances de Graciliano Ramos, feita no Capítulo 3, nos aponta que seus personagens-jornalistas são uma elaboração literária para o que percebe ou compreende como *os modos de fazer* do jornalista. E há alguns modos de fazer basilares para que o sujeito-jornalista seja reconhecido por ele como escritor, como pontuamos no início deste capítulo. Como a obra de Graciliano Ramos se relaciona consigo mesma e com seu tempo, para que ele possa desenvolver tal visão de mundo?

Estudando essa relação entre o autor, seu tempo e sua obra, T. S. Eliot (1989) entende que um artista inscreve sua produção em uma ordem que o antecede e a partir daí deve ser lido. Sua argumentação transita entre os conceitos de *tradição* e *talento individual*. A tradição é compreendida por seu viés histórico – que considera o passado como aquilo que era e é – sua atualização na contemporaneidade, que pode fazer com que um escritor escreva não apenas com sua geração, mas com toda a literatura mundial e com aquela de seu país (ELIOT, 1989, p. 39). Assim, a aproximação a um escritor pode fazer-nos “descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade” (ELIOT, 1989, p.38).

O talento aparece como essa capacidade não de revelar novas emoções, mas utilizar as mais comuns e, ao trabalhá-las no nível mais poético, exprimir sentimentos que não se encontram nas emoções enquanto tais. Algumas das reflexões que apresentamos ao início deste capítulo estão relacionadas com a percepção do talento literário de Graciliano.

T. S. Eliot afirma que a diferença entre uma mente madura e uma imatura é que a primeira “constitui um meio mais finamente aperfeiçoado em que sentimentos especiais, ou muito variados, estão livres para participar de novas combinações” (ELIOT, 1989, p. 39). Um

autor maduro precisa expressar suas emoções de formas mais contundentes e profundas do que em sua juventude literária. Ao mesmo tempo, precisa manter o frescor da sua intensidade.

Sentimentos presentes no texto literário precisam, portanto, ser produto de ação reflexiva, resultado de leituras, pesquisas, muito mais do que apenas as experiências vividas na realidade, embora as abarquem, sem sombra de dúvida. O objetivo último de um escritor é alcançar uma universalização e uma pluralidade de sentidos, de modo que amplifique e aprofunde a experiência, falando a uma diversidade de leitores. Essa maturidade faz com que o escritor alcance, do mesmo modo, uma sinceridade peculiar. Ele não pode estar preocupado em tratar as emoções como gostaria que fossem, mas como são, ainda que contraditórias e até mesmo ininteligíveis e precisa fugir à tentação do que se pode entender como *atuação e performance ou o reclamo*, para usar um termo de Graciliano.

Sobre a forma de tratar as emoções, temos um exemplo, em uma resposta a uma carta de amor que o alagoano enviara a Heloísa, então sua noiva. Em correspondência enviada a ele, ela se queixara de que Graciliano dissera amá-la e odiá-la ao mesmo tempo. Ele retruca:

O estilo é pulha, com efeito, mas na essência tudo aquilo é verdadeiro. Realmente, *que há de estranho em que um indivíduo ame com ternura, com saudade, com indignação e com ódio?* Ficaste espantada! Pois eu me espantaria se pudesse amar de maneira diferente. Queria que, tendo motivo para indignar-me, para odiar-te às vezes, *todos os meus sentimentos ruins desaparecessem por milagre e eu me transformasse em um santo?* Não me transformo, felizmente. Sabes o que acontece? É que *os novos hóspedes de minha alma brigam com os que já lá estavam alojados*: surgem contendas medonhas, a polícia não intervém – e aparecem as cartas como as que te escrevi. (RAMOS, 1982, p. 96, carta de 1928, grifos meus)

A temática da violência é muito presente nos romances e crônicas de Graciliano (sua elaboração literária, na totalidade, é também uma forma de responder a ela, pois reconhece que o escritor é covarde e só pode enfrentá-la por meio da escrita)<sup>1</sup>. Neste caso, a construção da imagem mental do amor como uma emoção contraditória e ligada à violência é curiosa e tem muito a ver com o estilo de vida do autor àquele momento. Tais quais os hóspedes de uma pensão barata, os sentimentos lutam por espaço, sem se moldar à acomodação. A polícia – uma metáfora para as normas sociais, mecanismos de controle – não alcançam essa dimensão do autor e por isso a escrita das cartas reflete a complexidade que doutra forma estaria escondida sob o verniz das aparências – o problema que atinge João Valério, por exemplo.

---

<sup>1</sup> Sobre a relação entre violência e literatura em Graciliano Ramos vale a leitura da introdução de Mio Salla e Ieda Lebensztayn em *Cangaços*, p. 9-19, constante na bibliografia.

Em diálogo com T. S. Eliot, trazemos Harold Bloom (2013), que parte do conceito de *influência*, para perceber, em um determinado autor, a presença de obras anteriores, de autores contemporâneos e da autoinfluência (como as obras recentes de um autor podem ser influenciadas por suas primeiras). Essa influência não é vista apenas como um fator positivo; ela acontece mediante a negação de um autor ou de seus modelos por outro; e pode ser ou não consciente. Ao usar o termo “angústia” (*anxiety*) para definir a forma pela qual o escritor se coloca mediante seus antecessores, Bloom estabelece a tradição anterior em dialética de tensão com o escritor. A influência atua como impulso criativo pois é vivida como um esforço para negar, lutar contra e superar a presença de outros autores no texto, colocando-o como um *escritor forte* (expressão bloomiana, a partir da poética) ao alcançar a maturidade.

Nesse contexto, Giorgio Pasquali (1968) contribui, pois, ao defender a mesma ideia de que uma escrita sempre está em presença de outras anteriores, ele classifica essas presenças conforme categorias que nos ajudam em nosso olhar sobre Luís da Silva. Pasquali cita presenças que o autor intenta ocultar ao seu leitor (seriam as *imitações*), passando por aquilo que permanece ao autor e ao leitor como inconscientes (seriam as *reminiscências*) e chega às *alusões*, entendidas como uma presença proposital realizada pelo autor, porém que só produz seus efeitos perante um leitor capaz de percebê-las. As alusões podem ir da sintaxe à simétrica, ou se dar por temas, por comparações diretas, por similaridade ou oposição. Contudo, são perceptíveis aos leitores conforme estes possuam acesso ao acervo de conhecimento literário do autor.

À discussão sobre *alusão*, acrescentamos a contribuição de Conte e Barchiesi. Para estes, a relação entre o escritor e os textos que ele cita é “um fato de paixão e sentimento” e, ao fazê-lo, o escritor “apresenta-se como leitor que ama certos textos (ou que por eles prova uma paixão qualquer, ainda que fosse ambivalente ou hostil)”, ao mesmo tempo em que enseja fazer-se citável no futuro, pelo estabelecimento de um relacionamento com seu leitor (CONTE e BARCHIESI, 2010 [1989], p. 87). Sua argumentação sobre o processo de escrita se dá à luz da sociedade romana, mas traz uma série de reflexões muito interessantes. Por exemplo, a perspectiva de que

a citabilidade depende não somente de quem, tendo sido leitor ou ouvinte de um texto, o recorda e dele recorta aquilo que pretende seja recuperado no próprio texto, mas é também uma tendência de quem escreve, e no ato de escrever se propõe como produtor de *memorabilia*: isto é, de quem já na forma imposta ao seu discurso, comporta-se como futura *auctoritas*, pronto para ser citado (CONTE e BARCHIESI, 2010 [1989], p. 91)

Os sentidos que um texto adquire caminham de um já conhecido para um novo, na medida em que um novo contexto se lhes apresenta. E cada elemento deixa de valer por si apenas, estando em relações distintas conforme seus contextos. Conte e Barchiesi usam a metáfora da constelação para falar desses novos sentidos surgidos a depender da posição dos elementos alusivos. Eles acrescentam que a arte alusiva é uma forma de economicidade, pois permite o enriquecimento dos sentidos a partir de elementos já conhecidos e compartilhados entre leitores e escritores e no próprio escritor enquanto leitor.

#### *4.1.1. Presenças de autores anteriores: uma contribuição da fortuna crítica*

Graciliano Ramos não gostava de detalhar seu processo de trabalho em entrevistas, embora o tenha feito algumas vezes. Ele chegou a construir uma imagem de escritor turrão, difícil de ser acessado, mas isso parece ser mais decorrente de uma imensa timidez e uma certa convicção de que corria o risco de tornar-se um personagem sob a pena de outros jornalistas. Como autocrítico severo, tinha a tendência de depreciar o que escrevia. Mesmo assim, ao examinar suas cartas, crônicas e artigos, vemos o detalhamento de sua forma de enxergar o processo criativo. Nelas, é possível verificar relações entre a escrita de Graciliano e de seus antecessores. Para além de suas próprias confissões de inspiração, digamos assim, pontuamos aqui, de modo bastante sintético, alguns de seus principais críticos e as presenças de outros autores que detectam na obra de Graciliano Ramos.

Nosso ensejo é apontar a relação entre Graciliano e outros autores, como os teóricos da literatura acima mencionados nos indicam, pois isso é um elemento importante na constituição de sua visão de mundo, que engloba ainda diversos escritores contemporâneos com os quais Graciliano interage e até responde literariamente. Esses apontamentos nos abrem caminhos para chegar à autoinfluência, à forma como Graciliano reflete sobre sua própria obra e dialoga com seus personagens, pois esta última etapa se nos apresenta como uma perspectiva inovadora, permitindo enxergar ao menos Luís da Silva, o mais elaborado de todos, como personagem conceitual.

Dostoiévski é percebido por Antonio Candido em *Angústia*, em relação com *Memórias do Subsolo*. Ao comparar os protagonistas, o crítico afirma:

Ambos são homens acuados, tímidos, vaidosos, hiper-críticos, fascinados pela vida e incapazes de vivê-la, desenvolvendo um modo de ser de animal perseguido. Como tudo lhes parece voltado contra eles (e tudo neles parece insatisfatório, mesquinho), sentem um desejo profundo de aniquilamento, abjeção, catástrofe; uma espécie de surda aspiração à animalidade, à inconsciência dos brutos, que libertaria do mal de pensar e, ao mesmo

tempo, levaria ao limite possível o sentimento de auto-abjeção. (CANDIDO, 2012, p. 112-113).

Os protagonistas são representações de um escritor consumido pela própria tarefa da escrita, pela impossibilidade da palavra diante do mundo e pelo senso de pequenez que lhes aguça a consciência de si e do mundo. Estão em dialogismo por acionarem os mesmos referenciais existenciais e sociais, mesmo em épocas e lugares tão distintos, já que setenta anos separam as duas obras.

Graciliano nunca admitiu abertamente a relação com o russo. Pelo teor de suas negativas, o que vemos é a recorrente timidez do brasileiro, que confidenciou a Candido: “Nunca tive semelhança com Dostoievski nem com outros gigantes. O que eu sou é uma espécie de Fabiano, e seria Fabiano completo se a seca houvesse destruído a minha gente, como V. muito bem reconhece” (CANDIDO, 2012, p. 10).

No caso de *Angústia*, a temática da doença, a comparação a animais e ratos, o processo autodestrutivo e a degradação do relacionamento amoroso são pontos de contato bastantes para nenhum leitor deixar passar. Candido sustenta que é a evocação do protagonista de *Memórias* que ajuda a conhecer o de *Angústia*. Luís da Silva seria “um homem das profundezas, parente de Dostoievski, perseguido por um senso agudo dos ‘subterrâneos do espírito’” (CANDIDO, 2012, p. 113).

Contudo, a temática da doença, da animalização do ser humano, a escuridão e temáticas similares podem ser encontradas nos romances anteriores. Conquanto possa haver uma presença dos autores mencionados pelos críticos, com destaque para Dostoiévski, já que mereceu uma resposta pessoal de Graciliano a Candido, há também uma autorreferência que exploraremos logo abaixo. Além disso, podemos diferenciar aqui que Graciliano alavanca novos sentidos à temática, pois lhe interessam o ar regional como marcador identitário (mesmo considerando relativa suavização disso no âmbito da vida adulta de Luís da Silva, sua infância traz essa marca forte); a utilização do *flashback* para nos fazer conhecer a origem do personagem (o que não acontece em *Memórias*) e o formato cíclico do romance, que aumenta a sensação evocada pelo título. O texto do russo tem um final mais aberto, o de Graciliano só nos leva novamente ao começo do romance.

Já Pedro Moacir Maia afirma que

Estudiosos da obra de Graciliano Ramos, ao tratar de *Memórias do Cárcere*, lembraram *Recordações da Casa dos Mortos*, de Dostoievski e *As minhas prisões*, de Silvio Pellico. A nenhum ocorreu, mais perto de nós, *Memória*

*do Cárcere*, de Camilo Castelo Branco. Graciliano Ramos conhecia Eça de Queiroz e disso ficaram marcas em *Caetés*. (MAIA in: RAMOS, 2008, p. 95)

Maia desenvolve um longo artigo no qual estabelece as relações entre Graciliano e Castelo Branco. Pontua os distintos motivos da prisão de ambos e como as experiências que possuem são elaboradas literariamente pelos autores. Porém, o citamos aqui apenas para demonstrar o quão extensa é a gama de influências que um leitor voraz como Graciliano recebeu e que pode interferir definitivamente em sua escrita. Mas como *Memórias do Cárcere* está fora do escopo de nossa tese e a elaboração sobre a influência de Eça de Queiróz não foi elaborada, apenas citada pelo crítico, a menção cumpre seu propósito.

Otto Carpeaux, em uma das primeiras críticas a *Angústia*, comenta:

O nosso amigo comum Aurélio Buarque de Holanda chamou-me a atenção para uma circunstância de representar cada uma das obras de Graciliano Ramos um tipo diferente de romance. Com efeito. *Caetés* é dum Anatole ou Eça brasileiro; *São Bernardo* é digno de Balzac. *Angústia* tem algo de Marcel Jouhandeau e *Vidas secas* algo dos recentes contistas norte-americanos. (CARPEAX, s.d. [1943], p. 232)

Carpeaux compara a escrita de Graciliano a Dante, no sentido do uso dos círculos, dentro do qual se movem e estão aprisionados os personagens. A paixão pela escrita aparece, para este crítico, em uma razão pela qual Graciliano pisa sobre tantas pegadas ancestrais: “temos aí um indício certo de que está buscando a solução de um problema vital” (CARPEAUX, s.d. [1943], p. 232). E ainda: “os romances de Graciliano Ramos são experimentos para acabar com o sonho de angústia que é esta vida” (CARPEAUX, s.d. [1943], p. 238).

É desta forma que, para Carpeaux, Graciliano se insere na tradição literária, tanto de língua portuguesa quanto universal: o ser humano em sua relação com o mundo, relação extremamente difícil. A linguagem, ao invés de atuar como possibilidade libertadora, aprisionaria os seres. Depois de esforçar-se pelo uso da primeira pessoa nos três primeiros romances, ele faz *Vidas secas* um romance em terceira pessoa, mas o tema da impossibilidade da comunicação efetiva prevalece. E mesmo nos textos autobiográficos, como *Infância* e *Memórias do Cárcere*, é-lhe dificultoso o primeiro pronome porque definir-se via linguagem seguiria sendo o grande desafio.

#### 4.1.2. *O autor sobre si mesmo*

O escritor, para Harold Bloom, seria o sujeito que tem uma profunda consciência de ter vindo depois no tempo e por isso nutre um desejo profundo de tornar-se precursor – todo escritor busca, assim, ser sua própria gênese. Embora Bloom leve a individualidade em conta, por oposição a T. S. Eliot, ambos os pensadores minimizam uma leitura que privilegia o biográfico na análise literária, dando mais ênfase à obra em si e nas formas de sua constituição.

Contudo, para boa parte dos críticos de Graciliano, separar sua biografia de sua obra parece extremamente difícil, dada a identificação que o próprio autor faz entre si, seus personagens e seu tempo. Ivan Marques faz essa aproximação entre o estilo dos personagens-escritores, particularmente os protagonistas, de Graciliano e ele mesmo. Ao tratar da escrita do fazendeiro Paulo Honório, afirma: “O estilo é o homem: o modo de escrever revela o modo de ser (...) dar voz a Paulo Honório significa tornar natural (e não apenas verossímil) a maneira cortante, seca, só de lâmina, que se tornou a marca registrada do escritor” (MARQUES, 2017, p. 18). Como já mencionamos, o próprio Graciliano se identifica com seus personagens: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou”. Assim, consideramos esses teóricos na medida em que podemos fazer uma concessão, no que couber, para a compreensão do autor em relação com seus personagens como, em alguma medida, em relação consigo mesmo.

Bloom define a autoinfluência como “a influência dos seus primeiros textos sobre sua produção tardia (...) Procurar a obra no escritor pode ser uma iniciativa enriquecedora” (BLOOM, 2013, p.45). Essa tarefa consistiria em “discutir a influência de uma mente sobre si mesma e de uma obra sobre seu autor” (BLOOM, 2013, p. 45). Para este crítico, os escritores fortes desenvolvem um autodomínio pelo qual lhes é possível não só esgotar seus antecessores, mas se desenvolver em relação a seus próprios escritos anteriores. Ele distingue autoinfluência de autorreflexão ou autorreferência, bem como afasta a perspectiva de pensar em solipcismo ou narcisismo no processo. Trata-se de “passar a habitar um mundo criado por eles próprios, isso não reflete fraqueza e sim força. Os mundos criados por eles nos criaram” (BLOOM, 2013, p. 46).

Tem a ver com o que se quer alcançar enquanto escritor e não apenas como pessoa. Para tanto, é preciso que o escritor se “entrouça” (BLOOM, 2013, p. 46). Desta forma, suas discussões acerca da autoinfluência vão indagar como os personagens posteriores de um

escritor considerado *forte* são profundos avanços reflexivos e vitais em relação aos primeiros. Com o fim de realizar essa segunda análise dos romances, que nos permitirá comprovar a tese de Luís da Silva como um personagem conceitual acerca do ofício do escritor no contexto do jornalismo, vamos utilizar algumas ferramentas para conhecer as presenças, reminiscências e alusões que Graciliano apresenta nos três romances, com vistas a perceber de que modos se dá a autoinfluência em *Angústia* e, assim, chegar aos conceitos sobre o escritor-jornalista nesta fase de maturidade do autor enquanto pensador.

## **4.2. Temas em revisão: autoinfluência**

Há vários temas que retornam sistematicamente nas obras em análise. Já passamos por eles nas etapas anteriores de nossa reflexão nesta tese, tanto no Capítulo 2 quanto em particular, no Capítulo 3, ao categorizarmos os personagens. Neste tópico, interessa-nos voltar a esses temas sob o prisma da autoinfluência. Isso consiste em não apenas perceber que eles reaparecem a cada vez, mas como são aprofundados e retrabalhados por Graciliano Ramos.

Além disso, esses temas estão em conexão com a visão de mundo do autor, tentam responder a problemas existenciais e práticos em torno do escritor, em seus papéis de literato, produtor social e intelectual no contexto dos anos 1930-1945. Eles apontam para como o escritor se insere em seu tempo, como pode enxergá-lo e como suas reflexões encontram conformação literária, construindo personagens cujas trajetórias de vida constituem potências de sentido em um mundo em transformação; possibilidades de respostas na convulsão social que o Brasil experimenta, em que os profissionais e amadores das letras lutam para encontrar seus espaços como seres humanos e como escritores.

Desta forma, os temas tornam-se cheios de significados, tornando-se potências de conceitos que podemos depreender de sua forma de enxergar e explicar o escritor por meio de sua produção literária. Esses tópicos se revestem de novos sentidos em cada romance, considerando nossa percepção de que *Angústia* é um clímax nesta jornada de Graciliano, na qual ele consolida sua excelência como autor.

### *4.2.1. Livros que se recusam a ser escritos: a construção em abismo*

Os autores-personagens são seres à margem, esforçando-se pela existência com significado (que entendem ser a escritura do livro), amarrados aos seus próprios limites (João Valério é um guarda-livros resignado; Paulo Honório é um dono de terras fracassado e confuso após a morte da esposa; Luís da Silva é o funcionário público oprimido pelo próprio

desejo e pela inadequação social, descendente fracassado do coronelismo e sobrevivente na cidade grande, tentando esconder um homicídio).

Assim, nos três romances, temos livros que se recusam a ser escritos e escritores frustrados no processo de finalizá-los. É o livro dentro do livro, uma forma de metalinguagem, conhecida pelo nome francês de *mise en abîme*, ou construção em abismo. Ivan Marques sustenta que o uso deste recurso literário é para manter o escritor alagoano distante de duas linhagens às quais se sentia ligado: “a ficção realista naturalista, avessa à narrativa em primeira pessoa, e o romance regionalista dos anos 1930, que se pautava, como no caso de José Lins do Rego, pelos padrões narrativos da tradição oral, prezando a simplicidade e a linearidade” (MARQUES, 2017, p. 39).

Para além disso, trata-se três projetos literários distintos: um romance histórico; um livro de memórias e um romance, no estilo best-seller, do qual não sabemos o conteúdo exato. Em *Caetés*, o ofício do escritor tem uma forte conexão com a identidade nacional, pois o tema indigenista é marcante na literatura brasileira, mormente em sua fase romântica, sendo revisitado diversas vezes tanto no realismo quanto no modernismo. Graciliano retoma e dá uma perspectiva própria ao tópico, pois o escritor brasileiro não poderia falar, em absoluto, sobre os indígenas, por seu total desconhecimento desta realidade, já distanciada no tempo e vista sempre pelo viés da fantasia, mesmo quando pretende falar de história. O fato do assassinato e canibalismo do bispo Pero Sardinha, em 1556 é real. Mas a consequente perseguição que gerou o extermínio dos caetés torna agora impossível falar sobre eles da forma como Graciliano entende que se deve falar e deixa entrever em seu João Valério: é preciso observar, estudar, compreender. Sem isso, a imaginação cai no vazio e nunca se concretiza. É uma crítica, por extensão, aos escritores, e dentre eles, jornalistas brasileiros, crítica que vemos refletida em seus artigos e crônicas. São *carapetões*, como os foram os de Gonçalves Dias e Alencar, lidos na infância tanto do protagonista quanto do autor. Os indígenas imaginados não são alcançáveis. É mister da literatura falar dos caetés civilizados, embora eles tenham pouca valia aos olhos do protagonista. O livro possível é o que lemos: a literatura está na vida – tosca, limitada, ridícula, mas passível de ser vista e sentida.

Em *São Bernardo*, o livro que se intenta escrever é o que nasce do “pio da coruja”, como mencionamos, um elemento que poderia até mesmo ter a conotação do realismo fantástico. As memórias estão enevoadas na mente do que escreve sem pretender ser escritor. A memória é indigna de confiança tanto quanto a lenda em torno dos caetés. Não é alcançável

porque mediada por sentimentos de remorso e impotência. E quando se trata de narrar os acontecimentos, “descaroçar os fatos” e jogar fora os bagaços (excessos), talvez seja para chegar ao vazio, como estão agora celeiros e paióis da fazenda. A memória ludibria, mistura passado e presente, dificulta a narrativa do autor. Diferentemente de João Valério, que buscava palavras rebuscadas para demonstrar conhecimento, Paulo Honório reconhece não possuir habilidades com a “literatura acanalhada” dos eruditos. Encontrar, portanto, as palavras que expressem os acontecimentos passados é uma tarefa para a qual o único recurso é a metáfora – o que seria para ele uma outra forma de sonho, quimera, devaneio e ilusão. Não é desejo de escrever – é pio de coruja. A incapacidade frente a tantas tentativas de lembrar leva os pensamentos para a escuridão: “Apagava-se a vela, eu acendia outra e ficava com o fósforo no dedo até queimar-me. (...) Agora a vela estava apagada. Era tarde” (RAMOS, 2013 [1934], p. 208-209).

Em *Angústia*, o livro imaginado tem sua fonte noutra variação de devaneio, aquela decorrente de uma espécie de mal-estar, como uma gripe ou uma febre prolongada. Esta obra tiraria o personagem de seu lugar marginal, subalterno, mesmo subterrâneo. Seu anseio não é por reconhecimento social, nem mesmo expurgar o crime ou buscar redenção. Mas ser visível, notado, humano:

Faço um livro, um livro notável, um romance. Os jornais gritam, uns me atacam, outros me defendem. (...) Às vezes passo uma semana inteira compondo esse livro que vai ter grande êxito e acaba traduzido em línguas distantes. Mas isso me enerva. (...) Tento reprimir essas crises de megalomania, luto desesperadamente para afastá-las. Não me dão prazer: excitam-me e abatem-me. Felizmente passam-se meses sem que isto me apareça (RAMOS, 2013 [1936], p. 140).

É interessante que, em *Caetés*, o romance indigenista não dá certo. Em *São Bernardo*, a experiência memorialística igualmente esbarra em dificuldades que a inviabilizam. Se as condições de surgimento na literatura e do escritor não forem tão pensadas quanto o enredo de um romance que se enseja escrever, não importa mais sequer qual seja o conteúdo extraordinário que possa ser escrito. Ele sempre será impossível quanto impossíveis forem as condições de sua produção. Os problemas levantados para a escrita dos romances dentro das obras de Graciliano – estilo, gramática, conhecimento, escola literária, idioma, falta de sofisticação como os europeus, pontos e traços (!) – serão estes realmente os problemas que não permitem ao Brasil ter uma literatura, como justificam diversos críticos de então? Como se autojustificam os personagens? Ou será porque o escritor é tão vitimado pela

violência real e simbólica, que oprime e silencia? Será que ele não é tão subjugado quanto os personagens que ficcionaliza ou teima em afastar?

Esta é uma interpretação bem plausível quando percebemos o desenvolvimento de Graciliano enquanto autor analisando os três romances em sequência. Esses livros imaginados se fazem no entremeio da história que os protagonistas nos contam. O processo mais profundo e doloroso, do ponto de vista da angústia de escritor, é o de Luís da Silva – é nele que a literatura já se distancia tanto do escritor que sequer seu projeto de romance sabemos. É-nos claro sobre o que João Valério ou Paulo Honório intentam dizer. Mas o que teria a falar o Luís? Mesmo quando o clímax de *Angústia* se nos chega e lemos o desvario que é o assassinato de Tavares, fica-se à espera de que em algum momento o autor explicitará que é disso ou daquilo que se trata sua obra. Mas então a falta de resposta, o desejo por um sossego que não vem e só gira a espiral para levar o leitor de volta ao começo do romance. É uma demonstração de maturidade do escritor Graciliano: o abismo alcança seu fundo, como um buraco negro a sugar a narrativa e quem a lê.

#### 4.2.2. *Degradação e deterioração: a origem dos personagens*

Já mencionamos a degradação física dos personagens como parte do processo de nascimento do escritor em Graciliano Ramos quando abordamos o tópico 3.5 no Capítulo anterior. É um tema recorrente da literatura universal e que encontra expressões distintas conforme os estilos de cada autor.

Esse processo de deterioração não é apenas do ponto de vista físico, mas também da existência social dos personagens. João Valério afirma em *Caetés* que começou a escrever quando ficou órfão, foi abandonado, teve de vender o gado e a fazenda e veio para a cidade, onde começou a trabalhar como guarda-livros.

Paulo Honório também é órfão: em sua certidão de nascimento constam apenas os nomes dos padrinhos. Teve uma infância pobre, criado por pobre uma mulher negra, fazedora de doces. Na adolescência e juventude chega a passar um tempo na prisão por tentativa de homicídio. Aproveitando sua veia comercial, entra em diversos negócios até que consegue se tornar proprietário de São Bernardo. Mas a frustração amorosa que leva ao suicídio da mulher, juntamente com os eventos que culminam com a Intentona Comunista e afetam-no financeiramente, levam a fazenda à bancarrota. Cinco anos depois desses eventos, ele conta sua história.

Luís da Silva vive processo similar. Seu avô foi um grande fazendeiro, chegando a exercer autoridade de coronel e lidar com cangaceiros que tiravam para ele o chapéu. O pai, um herdeiro incapaz no estilo de Luís Padilha, coloca tudo a perder com sua preguiça. A mãe não é citada em momento algum do romance e é uma ausência cujos ecos se podem sentir na dificuldade de Luís, em toda a vida, de lidar com o gênero feminino em termos românticos. A morte do pai faz com que os credores tomem a fazenda e, desprovido de tudo, na adolescência e órfão, Silva faz sua trajetória até à capital, onde rumina suas dores em um subemprego em jornal de governo. O fracasso amoroso com Marina o lança, afinal, ao assassinato do rival.

Diversos elementos presentes na história de Luís são retomados dos romances anteriores e, mais tarde, apresentados em *Infância* e *Memórias do Cárcere* como parte da história pessoal do autor, revelando aí sua dimensão autobiográfica. Cabe levar em conta nesse tópico que muitos personagens do romance são observações das pessoas com quem Graciliano viveu na sua infância, como o professor da escola e funcionários da fazenda.

A reincidência do tema da infelicidade na vida, da perda das origens e do insucesso no amor em cada romance demonstra o desenvolvimento de Graciliano como escritor. Luís da Silva é um personagem mais bem acabado de todos em termos da construção da sua subjetividade e por isso nele a deterioração emocional assume os contornos mais nítidos do colapso mental, do devaneio e da loucura.

Esses devaneios são desgastantes tanto para o personagem quanto para o leitor e aceleram o ritmo de fechamento do romance. A vida se mistura nesse delírio final, sinalizada pela escrita e pela leitura. O narrador ganha um livro do amigo Moisés, que vem visitá-lo durante sua síncope nervosa, mas que Luís não consegue ler. Ao se esforçar para entender o livro, começa a ver muitos livros que se juntam para formar um volume, ainda mais ininteligível. Do mesmo modo, lhe vêm assombrar as inscrições de piche que vira nas paredes da favela, letras que agora têm cara de gente e abrem bocas ameaçadoras ou se transformam em cobras pequenas e grandes pelas paredes. O livro não-escrito, imaginado, se torna uma forma de tortura. Toda representação da escrita se torna ameaçadora, desde a forma tipográfica aos riscos a mão que marcam as paredes e muros da cidade, expondo o embate político-ideológico e chamando o escritor ao cumprimento de sua missão social.

Aos olhos do escritor degradado, a linguagem ameaça, adoece, enlouquece e, por fim, aprisiona: “As riscas de piche cruzavam-se, formavam grades (...) Acomodavam-se

todos. (...) Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras” (RAMOS, 2011 [1936], p. 231).

#### 4.2.3. *Fragmentação: o escritor vê o mundo por partes*

Uma característica da escrita de Graciliano nos romances que encontra seu ápice em *Angústia* é a visão fragmentada que os personagens têm acerca dos demais seres humanos. Em *Caetés*, quando percebe que tem dificuldades para caracterizar seus índios ficcionais, João Valério recorre ao subterfúgio de usar as orelhas do padre, o nariz do amigo e outras partes das pessoas para fazer as descrições. Em *São Bernardo*, é típica a fragmentação quando, ao ouvir falar de Madalena na primeira vez, é por meio da descrição de suas pernas e nádegas pelos convidados de Paulo Honório em sua fazenda. Assim é que se conhece a paixão de Luís da Silva por Marina, que enxerga suas nádegas e coxas pelo quintal antes mesmo de ver seu rosto. Há uma digressão no livro bastante extensa para falar de um desvario de Luís, quando ele imagina serrada ao meio como vingança por sua entrega a Julião Tavares.

A fragmentação do corpo humano é uma marca distintiva na história brasileira, mormente no contexto nordestino, no qual se destaca o canibalismo dos caetés rememorado no romance, mas da mesma forma a perseguição e morte dos cangaceiros e outros contraventores famosos, como Antonio Conselheiro, Tiradentes e Lampião. A exposição dos cadáveres desmembrados, cabeças em estacas durante paradas militares e fotografias em jornais fizeram parte desse imaginário de violência que cerca a literatura regionalista.

Em *Angústia*, Luís se lembra da foto de Cirilo de Englácia, publicada em jornal e que mostrava o cadáver do cangaceiro de pé, preso a uma árvore ao lado de seus captores. Luís afirma que ele parecia vivo e era medonho. Mas o sinal da morte eram os pés, suspensos, semitocando o chão, os quais impressionaram o personagem. Essa parece ser uma memória do próprio Graciliano, revisitada literariamente, pois o personagem é real e a foto existe. Ele foi morto em 5 de agosto de 1935, em Alagoas, e a foto saiu no *Diário de Pernambuco*.

A fragmentação dos corpos é uma forma de apontar os processos de desumanização, de afastamento das pessoas das sensibilidades humanas. Despersonalizadas as figuras, as manchetes adquirem o poder simbólico de dar tais mortes por justificadas pelos jornalistas, que geram os discursos patrióticos, repetidos pelas forças policiais que comandam as expedições. Diversos artigos de Graciliano criticam os literatos por profissão e por nomeação que fomentam esses discursos. Em “Cabeças”, publicado em 02 de outubro de 1938, ele ironiza que cortar cabeças é visto como barbaridade na África, porque não tem discurso que

sustente a prática. Mas na Europa, com discurso, não é. E que o Brasil, com a ajuda da imprensa, aproxima-se assim da civilidade europeia. A violência normaliza essas relações e a literatura, usando caneta e papel, tem como missão a denúncia dessas práticas, voltando a fazer com que o leitor se sinta incomodado, nauseado, enfim, não lhe permitindo o conforto da literatura leve, despreziosa ou sonhadora.

Neste contexto, toma-se de relevo a ojeriza de Luís da Silva aos discursos de Julião Tavares. Também se reveste de múltiplos sentidos sua relação conturbada com as imagens da polícia e do governo que aparecem neste romance, bem como nos anteriores. Os sertanejos empobrecidos ou desapropriados se veem refletidos nas cargas que pesam sobre os cangaceiros. Não é difícil assim, desvendar motivos por que as populações locais muitas vezes os toleravam e até protegiam. Ou como processos similares acontecem hoje nas comunidades e favelas em relação aos dirigentes do tráfico de drogas.

Luís da Silva atribui características a partes específicas dos corpos dos demais personagens: o dedo inteligente de Moisés lendo os livros e jornais; os pés dos transeuntes no bonde; sua própria espinha encurvada, as mãos como expressão do trabalho e da submissão aos poderes constituídos, mas que o protagonista lava constantemente com o desejo da libertação. Assim, deixa entrever que o escritor não consegue enxergar ou atingir a totalidade do ser humano enquanto sua produção estiver aprisionada pelos sistemas que cerceiam a liberdade – sejam eles as normas sociais (que fixam as pessoas em status sociais associados ao dinheiro); o governo (que sustenta seu poder por meio do contraditório e do medíocre, aprisionando e cooptando o intelectual nesse processo); ou a religião (que na percepção dos intelectuais de esquerda se associa aos poderes constituídos e utiliza seus espaços discursivos para fomentar uma mentalidade subalterna aos interesses do capital), entre outros.

#### *4.2.4. Simbologia da violência: prisão*

A prisão é outro tema comum nos três romances. João Valério comete adultério com a esposa do patrão, tornando-se assim, indutor de seu suicídio. Algumas suspeitas repousam ainda sobre seu ofício como guarda-livros, nunca comprovadas no romance. Paulo Honório cumpre um tempo na prisão devido a uma tentativa de homicídio. Durante seu processo de escalada social e econômica, eventos de morte de rivais, como Mendonça, seu vizinho, ocorrem. Ele chega a ser acusado no jornal de Costa Brito, mas nunca acusado formalmente. Luís da Silva tem uma longa digressão sobre o livro que escreveria na prisão e que tipo de consequências isso teria sobre ele. Vê-se uma compulsão do personagem, confessada nessa

passagem: ele revela uma obsessão por limpeza ao lavar as mãos com frequência, ter dificuldades para cumprimentar outras pessoas com apertos de mão e lavando inclusive suas canetas. Mesmo assim, mora em um ambiente deteriorado e ocupado por ratos. Por fim, assassina Julião Tavares.

Desta forma, os três protagonistas se situam sob ameaça, por variados atos ilícitos que provocam mortes ao redor. Além disso, todos eles relembram momentos em que outros personagens são presos, atacados em emboscadas ou mortos pelos patrões, geralmente por deflorarem suas filhas. A prisão, aliás, está ainda em *Vidas Secas* e alcança a esfera do autobiográfico em *Memórias do cárcere*. Coincidências da vida, é ao final da escrita de *Angústia* que Graciliano, de fato, experiencia a prisão.

Esse espaço de reclusão e exclusão social tem bastante pertinência nos romances, porque Graciliano, ao estudar sua realidade, detecta as formas diversas pelas quais as pessoas estão respondendo a seu contexto de violência. Muitos retirantes são expulsos de suas terras pelas brigas entre o governo e os cangaceiros. Contudo, a polícia, que deveria combater os bandidos, é igualmente composta de muitos desses enfeitados das pequenas e grandes cidades: despreparada para lidar com os desequilíbrios econômicos e sociais com os quais se depara, responde com maior intensidade de violência e morte, porque autorizada. Novamente, a prática de Graciliano, de observar e reportar os acontecimentos ecoa trazendo a história do nordeste para dentro dos romances.

Da mesma forma que os cangaceiros, os soldados pilham as cidades, violentam as mulheres e promovem o terror que pretendem oficialmente combater. Pressionados entre essas duas forças, os sertanejos optam por um desses lados ou seguem a terceira via de, resignados ao seu destino, viver sob este estado de imensa pobreza e tensão. Essas são as cidades interioranas presentes nos romances de Graciliano. Nesse contexto, a prisão assume um papel importante na reputação dos sertanejos, que passam por ela ou, ao ficar sob sua ameaça, a subvertem e saem livres: em *Caetés*, Manuel Tavares assassina um homem e sai impune; em *São Bernardo*, o marido de uma prostituta mata um cliente e o júri o liberta e em *Angústia* é o protagonista que escapa incólume, trazendo no seu bojo diversas memórias de homens que seguiram nessas pegadas. É por meio dessa imagem que a literatura de Graciliano discute, ao falar sobre o ofício do escritor, como este responde a esta realidade fundamental do nordeste. Nenhuma violência, afinal, é percebida de modo fácil ou simplista, mas encarada

cruamente, denunciando muito mais suas causas do que justificando ou condenando seus resultados.

A forma de construção dos personagens passa, assim, por uma série de *alusões* não apenas a escritas anteriores do próprio Graciliano, mas a autores, eventos históricos e situações contemporâneas. Em toda a literatura da década de 1930, a referência aos intelectuais, dentre eles os escritores, como sujeitos fracassados é uma tendência, como vimos no capítulo 1. Autores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Luís Cardoso, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade o abordam em poemas, contos, crônicas e romances. Segundo Ivan Marques, essa angústia possui várias origens, entre elas “os processos de desorganização entre o passado e o presente, equilibrando-se de modo instável entre o passado e o presente (...) heróis de decadência e de transição” (MARQUES, 2017, p. 102).

#### 4.2.5. *Selvageria e animalização*

Em *Caetés*, Graciliano resgata a tradição indigenista na história e na literatura brasileiras, que varia entre uma idealização do índio e utilizá-lo para explicar os aspectos mais sórdidos e dificultosos da personalidade desse sujeito brasileiro, subdesenvolvido e rude. As teorias que sustentam essas posições na intelectualidade brasileira contribuem para que, em diversos momentos históricos, nos aproximemos ou nos distanciemos dessas origens, abraçando-as ou recusando-as como parte do processo de identidade como nação e como povo.

Por oposição entre selva e cidade, João Valério nos primeiros capítulos de *Caetés*, trabalha por diferenciação. Justifica suas dificuldades para escrever seu romance por serem os índios um povo distinto, distante no tempo, com idioma e cultura diferentes e, por isso, inacessíveis. Ao final, percebe-se em si mesmo um caeté, um selvagem urbanizado e de olhos azuis, mas com várias similaridades com os antigos donos da terra. Também antropófago, por alimentar-se das vidas medíocres dos personagens que o rodeiam. De qualquer modo, temos um personagem que se enxerga primariamente como humano, fortemente como civilizado e que, no processo da narrativa, revela a selvageria como marca identitária.

Em *São Bernardo*, o processo segue para uma segunda etapa. A imagem indigenista desaparece para dar lugar ao sertanejo. Este, como tipo social e romanesco, traz como marcas identitárias a falta de sofisticação, a crueza, a violência, a sequidão. Aspectos da paisagem interferem na composição dos personagens de *São Bernardo*, como ocorre em *Caetés*. A

diferença entre os habitantes da fazenda e do vilarejo e aqueles que vivem na cidade grande passa pela rudeza dos modos de agir, bem como dos aspectos corporais. Paulo Honório narra-se como um sujeito de 89 quilos, com sobrancelhas espessas, mãos enormes, dedos enormes, calejadas e rudes por oposição aos pretensos pretendentes de sua esposa, de modos mais amenos e suavizados. Há muitas referências aos animais da fazenda, notadamente as corujas, e já se estabelece uma ligação entre elas e o surgimento do desejo da escrita no protagonista, mas ainda como algo externo ao narrador, que o motiva e impele, mas que não está nele.

É em *Angústia*, porém, que ocorre de modo definitivo a progressão do humano para o selvagem e, por fim, o animal. Desde o princípio há muitas figuras associadas ao subterrâneo e ao animalesco: sururu, ratos, insetos. Luís da Silva é o escritor em sua luta mais encrudescida com a escrita e contra o sistema, mas que reúne em si mesmo diversos elementos das demais categorias de tipos jornalistas de Graciliano. Isso é compreensível, uma vez que esta é a força narrativa que faz com que o personagem seja capaz de compreender e desvelar, de forma mais madura, as formulações conceituais do autor sobre a tarefa e a missão do escritor.

Na concepção dessa animalização, encontra-se a questão da consciência, que ora se agudiza, ora se torna nebulosa, confundindo realidade e delírio, presente e passado, permanência e transição. Os protagonistas poderiam se unir em um personagem só e assim teríamos uma história completa. As lacunas na história dos personagens anteriores poderiam ser preenchidas pela trajetória de Luís da Silva e vice-versa. A perda da fazenda de João Valério poderia muito bem ser narrada pelo processo da morte do pai de Luís. O suicídio de Madalena explicaria a ausência de qualquer menção à progenitora do herói fracassado de *Angústia*. É em Luís da Silva que testemunhamos como a migração (que igualmente afeta a João Valério e a Paulo Honório) degrada a humanidade de um sertanejo, rumo à cidade grande, suas expectativas e frustrações, sua realocação, para usar a figura de Graciliano, “como uma figurinha entre outras”, que não se mexe muito para não atrapalhar a ordem social. A falta de condições de contar sua própria história enquanto ser humano interfere em sua capacidade de contar qualquer outra história. Este seria um elemento conceitual fundamental para Graciliano sobre o escritor, já que ele sempre se refere a esse aspecto em suas entrevistas e cartas pessoais como parte integrante da identidade do sujeito enquanto escritor.

Talvez *Vidas Secas* seja uma nova etapa neste aspecto em particular, no qual a literatura se desprenda, finalmente, do suporte da escrita e possa encontrar o homem – o ser humano – em outras esferas de linguagem, prescindindo inclusive da fala para fazer-se acontecer, mas avançando definitivamente na animalização e subvertendo-a, já que a cadela parece ter o mais elaborado dos pensamentos dentre os personagens(!). Por este viés interpretativo, Luís da Silva é um platô a partir do qual Graciliano alcança um desenvolvimento enquanto autor que o liberta para novas formas de romance. Como personagem, Luís da Silva torna-se um devir para o autor e para seu leitor, alcançando o patamar de *personagem conceitual*. Ele é a elaboração literária mais completa, que revisita obras anteriores de Graciliano e comprova a força da autoinfluência em sua trajetória literária como potência criativa.

### **4.3. O escritor enquanto personagem conceitual**

Os personagens escritores de Graciliano Ramos podem ser entendidos como conceituais não meramente a partir de suas falas; não são personagens de discurso, mesmo quando o manifestam. Eles vão além disso. Seus traços característicos, seus posicionamentos na totalidade da estrutura social, sua organização por tipologias específicas revelam a visão de mundo de Graciliano Ramos sobre o escritor e seu ofício no contexto da produção de seus romances.

Na qualidade de escritores-jornalistas, os personagens suplantam o romance regionalista. Não se trata de uma questão do escritor nortista, mas é sobre expressar em toda a parte a luta do ser humano com a linguagem, particularmente a luta do escritor com e contra o pensamento enquanto linguagem. Mas tanto o pensamento quanto a linguagem não se dão no vazio, no vácuo, se dão na concretude da existência e a ela devem responder ou enfrentar. Por isso, para Graciliano e seu tempo, inserir os personagens na vida, formulá-los em vista de sua visão de mundo é fundamental. Se para o escritor, a linguagem se conecta com a vida por meio do pensamento – o pensamento do narrador pode interessar muito mais do que sua fala, seu discurso ou sua obra. Seu interior é sua verdade primeira e conhecê-la pode ajudar a tirar os disfarces ou excessos que podem recair sobre sua obra. Luís da Silva é o mais desenvolvido desses personagens justamente por ser aquele no qual mais interessa o interior, o contraditório, por mais caótico que esse olhar se nos revele.

Deleuze e Gattari definem o caos “menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça” (DELEUZE e GATTARI, 1992,

p. 153). Para eles, o que define o pensamento é sempre enfrentar o caos ou esboçar um plano sobre ele. Mas a própria sensação do caos é difícil de ser enfrentada. Certas imagens dos filósofos encontram ecos nas expressões dos personagens escritores de Graciliano, mostrando os conceitos potenciais e o processo de *des-re-territorializar* o pensamento:

Nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo, ideias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos. São variabilidades infinitas cuja desaparecimento e aparição coincidem. São velocidades infinitas, que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza nem pensamento. É o instante que não sabemos se é longo demais ou curto demais para o tempo. Recebemos chicotadas que latem como artérias. Perdemos sem cessar nossas ideias. E por isso que queremos tanto agarrarmo-nos a opiniões prontas. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 259)

Curiosamente, o adjetivo “angustiante” aparece associado ao pensamento que se perde. Todos os personagens escritores se encontram diante do caos – a percepção da não-permanência das coisas, da velocidade com que se dão na existência. Uns respondem a ela buscando a “opinião pronta”: o discurso patriótico, a opinião pública, o status social. Outros percebem, como Paulo Honório e Luís da Silva principalmente, que as ideias estão se esvaindo. As figuras e conceitos aqui se combinam com o que descrevem os filósofos: névoa, noite, distanciamento, ziguezague de pensamentos, passado e presente que se misturam, o escritor como sujeito em transe e em trânsito.

São conceitos que se constroem literariamente nos personagens: “Certos acontecimentos insignificantes tomam vulto, perturbam a gente. Vamos andando sem nada ver. O mundo é empastado e nevoento”, admite Luís da Silva. O caos é o delírio, o sonho – a coisa parece por um momento completa e cheia de sentido, mas ao acordar nada se apreende senão fragmentos. A luta do escritor não é pelo domínio do caos, o qual ele, como artista, reconhece ser tarefa impossível. Mas é de não fugir a ele, de enfrentá-lo nos vislumbres nos quais se apresenta. Por isso a obsessão em eliminar os disfarces, por isso a ojeriza ao discurso, à opinião, à matéria elogiosa de jornal, à fuga fácil para o uso das palavras que não querem dizer.

Nenhum dos outros personagens de Graciliano nesses três romances faz o enfrentamento disso como Luís da Silva, nenhum deles se lança ao caos e ao movimento circular em que ele acaba por colocar o protagonista. Mas talvez nenhum deles consiga ser tão desagradável e por isso tão imprescindível para o pretendente a escritor de ontem e de hoje. A corda com a qual Julião Tavares é enforcado foi muitas vezes tratada pelos analistas da obra

de Graciliano como símbolo fálico, nas interpretações psicanalíticas do personagem. Contudo, para a totalidade de nossa análise, essa possibilidade é pouco interessante. A corda no pescoço dos sertanejos, dos cangaceiros, dos que ousaram enfrentar sistemas totalitários, dos bandidos e heróis brasileiros, bem como o corte de cabeças dos Lampiões diversos do norte do Brasil é um símbolo do corte da fala e do pensamento.

“A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos. Só o venceremos a este preço. Atravessei três vezes o Aqueronte como vencedor. O filósofo, o cientista, o artista parecem retornar do país dos mortos” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 260). Desde este ponto de vista, em *Angústia*, é apenas depois da morte da aparência, da opulência e do discurso que algumas linhas são escritas. Só sabemos de Luís porque Tavares se foi. Calar o discurso faz emergir a escrita. As mãos que sustentam a corda são as mesmas que escrevem o livro. Isso não facilita a experiência do delírio, não elimina a dor de artéria do sonho. Mas o escritor vence porque se recusa à opinião:

segue a massa dos imitadores, que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não mais se podia ver. Significa dizer que o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os "clichês" da opinião. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 261-262)

Os personagens jornalistas de Graciliano, nas várias categorias que ele enxerga e constrói, são imitadores e glosadores. Podem utilizar-se das desculpas da gramática, do correto falar, da necessidade da subsistência, da paixão revolucionária. Mas todas essas posturas apontam que o jornalismo, nessas formas, não serve para Graciliano como expressão de escrita. O papel não pode aceitar qualquer coisa. Não é possível acatar a chusma de opiniões. A recusa do livro em se deixar escrever, a luta do escritor com a linguagem é a busca pela fenda, pela destruição das formas. Talvez por isso as ruínas dos romances anteriores e a roedura constante em *Angústia*. O artista se faz rato em busca da fenda que vai revelar sentidos ao invés de opiniões.

Contudo, o jornal é importante. Dele vem a subsistência do escritor, principalmente no contexto de 1930-1945, como vimos. Ele é uma das mais significativas portas de entrada para o mundo da literatura. É um espaço incontornável para a maioria. O que, então, fazer? É notável que da mesma forma como os romances de Graciliano abrem as fendas apontadas por

Deleuze e Guattari, seus textos de jornal usam estratégias similares, com as devidas adaptações.

Por exemplo, as crônicas e artigos comportam a metalinguagem, à similaridade dos romances. Dentro do artigo que se escreve, Graciliano desfia o artigo que queria escrever ou que se deveria ser escrito. Para isso, utiliza-se da ironia, em múltiplos diálogos com os leitores, nos quais fornece explicações sobre como escrever um bom artigo, bem como denuncia o que é mais vendável, como se forma a opinião pública e o que os donos do jornal esperam dele enquanto articulista. Assim, estabelece o incômodo, trazendo à tona a possibilidade de novos questionamentos, contribuindo para uma leitura mais crítica do jornal, ao mesmo tempo em que parece atender às demandas dos donos da literatura.

Como crítico literário, suas opiniões sobre as obras contêm provocações à forma como se faz a crítica. De fato, põe a crítica sob o enfoque do leitor, provoca novos olhares sobre ela, aponta suas contradições. E sempre traz um aspecto conceitual de como uma leitura atenta deve ser e de que maneiras o olhar profissional pode roubar de uma obra certos aspectos que apenas a fruição consciente pode propiciar.

Em *Viventes das Alagoas*, revela seu lado repórter na composição de perfis que valem a pena ser estudados não apenas pela literatura, mas pela comunicação, por sua capacidade de leitura das pessoas e das circunstâncias, pelo desvelamento dos processos de construção e desconstrução social, bem como pelas mostras que dá de sua compreensão da territorialização e da desterritorialização das linguagens em seus confrontos entre cidade e campo, entre discurso e fala, entre a experiência vital e a exigência capitalista.

Em relação aos textos do Graciliano jornalista, portando, Luís da Silva é o personagem conceitual que emerge em subversão do que as opiniões sob o guarda-sol entendem que devem ser a literatura e o escritor. É preciso que a literatura vença e Luís aniquile Tavares, por mais improvável e delirante que isso seja. Sem Tavares – que é a literatura polida, disfarçada, a literatura da opinião pronta, do falseamento do mal-estar, da exaltação do patriotismo que ignora as mazelas de toda a sociedade – pode ser que Luís consiga subsistir. Mas ele ainda precisará vencer o Tavares que há nele mesmo, impregnado em seus olhos, que brota dele em cada esquina, que o assombra por dentro. Sua necessidade de fugas fáceis, de reconhecimento social, de subsistência, precisa ser menor do que seu sentimento de missão enquanto ser no mundo. Ser e artista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não consigo encerrar este livro porque espero continuar lendo e buscando a bênção de mais vida. (Harold Bloom, 2013, p. 438)

Uma tese é uma proposição, diz o dicionário. E a proposição, na acepção mais comum do dicionário, é o “ato de submeter a uma apreciação ou exame”, é “uma proposta”, é “uma afirmação”. Mas, na retórica, é “a parte de um discurso, ou de um poema épico, na qual se apresenta o tema a ser desenvolvido”. Gostaríamos bem de pensar que esta tese tem sido, de certo modo, *épica*. Conteve seus momentos de heroísmo, pois a luta com as palavras e as ideias (ainda mais no campo de batalha de alguém tão exímio nessas “armas insignificantes” como Graciliano Ramos<sup>1</sup>) constituiu um grande desafio.

Findos agora quatro anos desta jornada ao lado do escritor e objeto de pesquisa, quem pesquisa se sente meio como o Santiago de *O velho e o mar*, querendo a cama para o descanso, mas ainda sonhando com os leões. Uma tese de doutoramento é um esforço prolongado por buscar algumas respostas que nos inquietam. Se, como disse Harold Bloom, a leitura e a pesquisa nos instigam para buscar descobrir nas obras quem o escritor almeja ser não apenas como pessoa, mas como escritor (BLOOM, 2013), a tese deveria ser este momento em que a pessoa que pesquisa descobre quem enseja ser como pesquisadora. A busca, portanto, é do sentido do outro e do sentido de si mesmo, de alguma forma.

Houve um professor que afirmava ser de valor a pesquisa que tinha “algo de pele”, uma identificação, uma inquietação interior que nos levasse às sensações mesmas, para que o academicismo não roubasse a paixão, a dor, o vigor e a alegria da descoberta – ou mesmo da busca em si mesma. Acredito que essas emoções estão presentes na jornada empreendida. Como leitora, senti-me inquietada e movida do meu lugar de conforto por Graciliano Ramos. Como jornalista e como professora de jornalismo, furada e alfinetada por sua aguda visão da profissão e sua atualidade. Como pesquisadora, enriquecida por ver no escritor não apenas a

---

<sup>1</sup> Expressão usada por Graciliano Ramos na crônica “Sapateiros da Literatura”, publicada postumamente em *Linhas Tortas*: “Restam, pois, a esses desgraçados, a essas criaturas famintas as novelas e a faca miúda com que se corta o couro. Mas é preciso que a faca e as sovelas [agulha de sapateiro] sejam bem manejadas. (...) Enfim, as sovelas furam e a faca pequena corta. São armas insignificantes, mas são armas”.

riqueza criativa, o estilo vigoroso ou a construção precisa dos personagens, mas, do mesmo modo, o potencial conceitual que inspirou e norteou o desenvolvimento desta tese, mesmo com os riscos que toda interpretação de texto carrega.

Humberto Eco, em *Confissões de um jovem romancista*, afirma que os escritores são pessoas que lançaram seus livros ao mundo como “mensagens em garrafas”. Para ele,

o texto é uma máquina preguiçosa que exige que os leitores façam sua parte – ou seja, é um mecanismo concebido para suscitar interpretações (...). Quando se tem um texto a ser questionado, é irrelevante perguntar ao autor. Ao mesmo tempo, o leitor não pode dar nenhuma interpretação simplesmente com base em sua imaginação, mas deve ter certeza de que o texto de certo modo não apenas legitima, mas também encoraja determinada leitura (ECO, 2013, p. 35).

No processo de construção desta tese, essa “parte” que cabe ao leitor se deu na busca pela legitimidade da leitura, manifesta por meio do embasamento teórico, histórico, crítico e social. A análise de discurso de Graciliano como autor e dos conteúdos diversos que emergem de seus personagens e dos romances pautou-se pela convicção de uma interpretação que não apenas permite, mas encoraja uma aproximação do texto que privilegie os personagens-jornalistas como chave de leitura.

Recordamos que Schopenhauer, em *O ofício do escritor*, reflete filosoficamente sobre aquilo a que Graciliano se dedicou a criticar literariamente. Schopenhauer fala da pressão da página em branco para gerar pensamentos que não mereceriam, de outra forma, a posteridade. Esse “escrevinhador remunerado” não acrescenta nada, por viver “tão somente da tolice do público”. O filósofo e o romancista concordam, em seus campos de atuação, ser inevitável que quem escreve para ganhar algo com isso se corrompa ou deteriore de algum modo. A página em branco é fonte de angústia, pressão e meio de imposição para o Graciliano jornalista, romancista e se reflete nos seus personagens. A literatura e a filosofia nos apontam que seria improvável falar sobre como escrever ou como não escrever sem tratar do incontornável (e quase sempre desprezível) personagem do jornalista.

Houve muitos instantes na pesquisa em que foi fácil concordar com Graciliano Ramos e deixarmos-nos conduzir por sua hábil literatura. Em outros momentos, houve intenso debate entre a leitura, a perspectiva reflexiva despertada, a fortuna crítica e aos resultados a que a análise dos personagens nos conduziu. Isso foi uma prova viva do lugar fundamental ocupado por este escritor que desde o passado segue levando leitores e leitoras a novos desdobramentos de sua obra, inserindo-se no cânone literário brasileiro e mesmo

internacional, com o alcance gerado pela tradução de suas obras. De fato, é uma grande conquista para qualquer pesquisador ou pesquisadora chegar ao final de sua tese com uma sensação interior de que alcançou ao menos uma fração de toda a riqueza que vislumbra em seu objeto de estudos.

A relação entre jornalismo e literatura comprova-se fundante no conceito de escritor desenvolvido por Graciliano em seus romances em primeira pessoa. O diálogo entre jornalismo e literatura possibilita enxergar a forma como o autor encara a atividade intelectual em seu tempo, em busca da criatividade, de rompimento com a inércia e a subserviência, bem como os embates relativos à subsistência face à independência criativa. Esses temas e suas relações com o momento histórico de 1930-1945, bem como as emanações conceituais do intelectual enquanto sujeito de palavras compuseram nosso esforço pela construção de um ponto de entrada nas obras de Graciliano, como postulado nos Capítulos 1 e 2 desta tese.

Esse arcabouço teórico permitiu-nos perceber que, enquanto os personagens se veem envolvidos em suas disputas em torno da vida mesma e, no seu interior, do exercício de sua profissão, se desvelam práticas, mas igualmente conceituações acerca do que é ser jornalista, notícia, ética... Enfim, os valores e atuações sociais que geram e giram em torno do jornalismo e sua relação próxima e profícua com a literatura.

Os questionamentos quanto à ética, à forma de vida, ao uso do discurso pelos jornais são oriundos de experiência concreta nas redações e repartições de Alagoas e do Rio de Janeiro e nas ruas, tanto cariocas quanto nordestinas, em busca de pautas jornalísticas e personagens de romances. Por isso, a visão pessoal e a construção da representação desse profissional aparecem de modo específico, tanto nas crônicas e cartas quanto no romance graciliânico. Não deixa de incomodar ninguém: nem ao governo, que lhe determina a prisão, nem aos correligionários de seu próprio arcabouço ideológico, o PCB, que o criticam por suas posturas artísticas. Graciliano denuncia, nos romances, que a atividade da escrita, tanto literária quanto jornalística, encontra-se enclausurada de múltiplas formas e está no limite da impossibilidade.

No Capítulo 3, apontamos de que modos as percepções emitidas por Graciliano acerca do ofício do jornalista enquanto profissional da escrita, escritor e intelectual encontram eco em seus textos jornalísticos e são construídas literariamente nos personagens. Por meio de uma análise comparativa entre os romances e as cartas, artigos e crônicas de Graciliano, pudemos perceber uma consistência reflexiva e criativa que toma a forma de criação literária

nos personagens. É dos conceitos em torno da atividade da escrita que emergem “tipos”. Demonstramos, a partir da análise dos personagens e consequente categorização dos mesmos, que Graciliano tinha uma clareza conceitual para literariamente trabalhá-los em agrupamentos sociais em torno da escrita.

As categorias ou tipos que emanaram da análise dos romances nos permitem identificar o jornalista como “produtor social” (aquele que aparece nos romances como servidor do sistema, capital e governo) ou como “informante nativo” (nos termos de Spivak, subalternizado e cuja fala aparece, no máximo, como eco e jamais como enunciado). O jornalista como “performista” – aquele cuja busca pelo status social ofusca qualquer outro exercício intelectual, seja da escrita ou do discurso, formas primordiais da palavra usadas nos romances, é um tipo que causa, em particular, irritação e ojeriza. O jornalista como “formador de opinião” – particularmente no sentido da doutrinação política, é um tipo *antipático* (que contradiz ou se opõe às ideias normalmente entendidas como sendo as do autor). Por fim, o jornalista como “literato autônomo” – um projeto pessoal utópico, que mais parece agoniar Graciliano, por sua perspectiva de impossibilidade.

Foi possível perceber, por fim, que os personagens-jornalistas gestados por Graciliano constituem não apenas fruto de uma consciência do escritor ou de certa coletividade, bem como são resultado de uma ação sociocultural, relacionando-se à estrutura mental desse grupo, particularmente quando aventamos os conteúdos e temáticas abordadas no Capítulo Quatro. Tais personagens revelam-se respostas literárias a questionamentos, valores, práticas e posturas que a coletividade reconhece ou levanta como problema aos olhos do artista.

Ao longo dos três romances, Graciliano aponta como sua mente exerce influência sobre si mesma, evoluindo na concepção dos personagens e na elaboração estética do tema da intelectualidade e da tarefa da escrita exercida pelo jornalista. Graciliano Ramos ativa o discurso literário que está pronto, tocando em um conjunto de experiências que não é apenas seu, mas que dialoga com o passado, com o seu presente e com seu leitor na contemporaneidade, por meio do apontamento das diversas presenças em seu texto, utilizando-se de citações, alusões, referências e desenvolvimento de temáticas que perpassam todos os romances. Desta forma, entendemos que esses personagens-jornalistas são tipos não apenas em relação ao momento histórico, mas no sentido proposto por Graciliano – embora ele os apresente como “sem importância”: uma forma de representação literária na qual se

observa quem o escritor almeja ser não apenas como pessoa, mas como escritor (BLOOM, 2013).

Na contemporaneidade, em que os grandes veículos de comunicação jornalística perdem espaço para as novas mídias digitais, o papel e a importância do jornalista como produtor de conhecimento, como formador de opinião ou no sentido mais amplo, como intelectual, voltam a ser questionados, por antigos e novos motivos.

Não há mais espaço para grandes discursos patrióticos em agremiações literárias ou festas de autopromoção literária. O espaço das opiniões é dividido agora com mais um sem-número de entendidos e aspirantes. A desconfiança contra o profissional cresce em função do desvelamento das relações promíscuas não mais apenas entre mídia e governo, mas entre mídia e grandes interesses econômicos, a nível mundial. Os mecanismos que norteiam as relações entre a informação, a notícia e a formação de opinião nunca foram tão visceralmente expostos. Os algoritmos dos buscadores de internet afetam o acesso das pessoas à produção jornalística, ainda restrito em muitas partes do mundo. Apesar de todas as mudanças, o leitor atual, diante dos romances de Graciliano, segue tendo a impressão de que essas categorias persistem, sob novos modelos e égides. A batalha segue e a palavra clama por máxima expressão e por capacidade de dizer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *De Graciliano Ramos*

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record/Altaya, s/d [1936] (Coleção Grandes Mestres da Literatura Portuguesa e Brasileira).

\_\_\_\_\_. *Caetés*. Organização Elizabeth Ramos e Erwin Torralbo. Rio de Janeiro/São Paulo: 2013 [1933].

\_\_\_\_\_. *Cangaços*. Organização de Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014a.

\_\_\_\_\_. *Cartas*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

\_\_\_\_\_. *Conversas*. Organização Thiago Mio Salla, Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014b.

\_\_\_\_\_. *Linhas tortas*. 4.ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

\_\_\_\_\_. *Relatórios*. Rio de Janeiro: Record; Recife (PE): Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1994.

\_\_\_\_\_. *São Bernardo*. 95.ed. Rio de Janeiro: Record, 2013 [1934].

### *Sobre Graciliano Ramos*

BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. São Paulo: Autêntica, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record/Altaya, s/d [1936] (Coleção Grandes Mestres da Literatura Portuguesa e Brasileira), p. 231-239.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. Tempos de insônia: alguns papéis avulsos de Graciliano Ramos. In: WERKEMA, Andréa Sirihal et. al. (org.). *Literatura brasileira 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 53-93.

GLEDSON, John. O funcionário público como narrador: O amauense Belmiro e Angústia. In: GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LEBENSZTAYN, Ieda e SALLA, Thiago Mio. Apresentação: Os cangaços de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Cangaços*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MARQUES, Ivan. *Para amar Graciliano: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra*. Barueri: Faro Editorial, 2017

MIRANDA, Wander. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da USP e Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

MORAES, Denis. Graciliano, literatura, criação cultural e engajamento. In: *Revista Contracampo*. n.15. v. 2, Rio de Janeiro: UFF, 2006.

\_\_\_\_\_. Graciliano no fio da navalha: cooptação, engajamento e resistência. In: ROXO, Marco; Sacramento, Igor (org.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012, p. 73-100.

SALLA, Thiago Mio e LEBENSZTAYN, Ieda (org.). *Conversas: Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2014.

SCHMIDT, Augusto Frederico et. al. *Homenagem a Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1943.

#### *Obras de Referência*

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio: Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ARAÚJO, Bruno. A narrativa jornalística e a construção do real. In: *BOCC*. Beira Interior: Universidade da Beira Interior, 2012. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/araujo-bruno-a-narrativa-jornalistica-construcao-real.pdf>, acesso em 25 de jul de 2014.

ARAÚJO, José. O embate marxiano com a construção dos sistemas educacionais. In: LOMBARDI, José Claudinei e SAVIANI, Dermeval (orgs.) *Marxismo e Educação: debates contemporâneos*. Campinas: Autores Associados, 2005, p. 39-68.

BAKHTIN, Mikail. *Estética da Criação Verbal*. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1979, 1992].

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013 [1929; 1963].

BARCELLOS, Tanya M. Migrações internas: os conceitos básicos frente à realidade da última década. In: *Ensaio FEE*. Porto Alegre, n. 16, 1995, p. 296-309.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: EDUNB, 1998.

- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *A modernidade*. Obras escolhidas de Walter Benjamin. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006 (1934), p. 271-293.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 2001, p.19-104.
- BLOOM, Harold. *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. Tradução: Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Unesp, 1997.
- BONDAN, Marcos. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Resumo Biblioteca Virtual. Disponível em <<http://www.bondan.pro.br/biblioteca/isaias.htm>>. Acesso em fev. 2004.
- BORGES, Anderson. Alegoria e história da literatura como provocação à teoria literária. In: *Cadernos Benjaminianos*, n. 3, Belo Horizonte: UFMG, jan.-jun. 2011, p.1-13. Disponível em: <<http://150.164.100.248/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/andersonborges.pdf>>, acesso em 03 out. 2016.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2.ed., São Paulo: Cultrix, 1977
- BOURDIEU, Pierre. Prefácio: Um analista do inconsciente. In: SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Tradução: Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- BUENO, Luís. Divisão e unidade no romance de 30. In: WERKEMA, Andréa Sirihal et. al. (org.). *Literatura brasileira 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 169-196.
- \_\_\_\_\_. Literatura de dois gumes. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 169-196.
- \_\_\_\_\_. A revolução de 30 e a cultura. In: *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, v. 2, 4, abril 84, p. 27 a 36. Disponível em: [http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/42/20080623\\_revolucao\\_de\\_1930\\_e\\_a\\_cultura.pdf](http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/42/20080623_revolucao_de_1930_e_a_cultura.pdf), acesso em 04 out. 2016.
- \_\_\_\_\_. *Ficção e confissão*. 4.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. 9.ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: 2000 [1975].

- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos (1946-1971)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CONTE, Gian Biagio e BARCHIESI, Alessandro. “Imitação e arte alusiva. Modos e funções da intertextualidade”. In: CAVALLO, G., FEDELI, P. e GIARDINA, A. *O espaço literário da Roma Antiga*. Vol. 1: A produção do texto. Tradução de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messenger Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010[1989], p. p.87-121.
- COSTA, Cristiane Henriques. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil. 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DAHLET, V. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- DELEUZE, Giles e SPINOZA, Baruch. *Le Cour de Gilles Deleuze*. Cours Vincennes. 24/01/1978. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>, acesso em 12 jul 2014.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Afrontamentos, 1976.
- ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p.37-48.
- ENNE, Ana Lucia S. Memória, identidade e imprensa em uma perspectiva relacional. In: *Revista Fronteiras: estudos midiáticos*. São Leopoldo: Unisinos, v. VI, n.2, jul-dez 2004, p. 101-116.

- FERREIRA, Rogério de Souza Sérgio. Os intelectuais e a internet. In: *Crop*, v. 8, 2002, p. 351-364. Disponível em: <http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao8/v08a21.pdf>, acesso em 12 mar 2016.
- FIORIN, José Luís. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 161-193.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Passagens/Vega, 2002 [1969].
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. 5.ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.
- FREDERICO, Celso. Quem fala na criação cultural? Notas sobre Lucien Goldmann. In: *Matrizes*. São Paulo: USP. Ano 5, nº 2 jan./jun., 2012, p. 181-194
- \_\_\_\_\_. A sociologia da literatura de Lucien Goldmann. In: *Estud. av.* [online]. 2005, vol.19, n.54, pp. 429-446.
- GOLDMANN, Lucien (org.). *Sociologia da Literatura*. São Paulo: Mandacaru, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A sociologia do romance*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- HOLZBACH, Ariane Diniz. Identidades que não existem mais: Lula como representante do povo, herói super star e outras imagens no Dia da Posse pelas páginas de O Globo. In: *I Congresso Anual da Associação Brasileira de Pesquisadores de Comunicação e Política*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006, p. 1-18. Disponível em: [http://www.compolitica.org/home/wp-content/uploads/2010/11/Holzbach\\_2006.pdf](http://www.compolitica.org/home/wp-content/uploads/2010/11/Holzbach_2006.pdf), acesso em 08 maio 2013.
- HUMPHREY, R. *Fluxo de consciência*. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.
- JAMES, W. *Pragmatismo e outros textos*. Tradução de Jorge Caetano da Silva e Pablo Rúben Mariconda. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JOBIM e SOUZA, Solange. *Infância e Linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. 11.ed. Campinas, Papiro, 1994.
- JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *O que é, afinal, estudos culturais?* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 7-132.
- KRETSCHMER, Johanes. Apresentação. In: MANN, Thomas. *O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros*. São Paulo: Zahar Editora, 2011, p. 7-23.

- LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. São Paulo: Com-Arte: EDUSP, 1990.
- LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. São Paulo: Unicamp, 1995.
- LUKACS, Georg. Narrar ou descrever. In: LUKACS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Coordenação: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.
- \_\_\_\_\_. *O romance histórico*. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011 [1955]
- \_\_\_\_\_. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)
- MACHADO DE ASSIS. *A semana: crônicas (1892-1893)*. Edição, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a Arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MALARD, Letícia. Como e por que aconteceu Vidas Secas. In: WERKEMA, Andréa et.al. *Literatura brasileira 1930*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 38-52.
- MANN, Thomas. *O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros*. São Paulo: Zahar Editora, 2011.
- MARQUES, Fabrício. Jornalismo e literatura: modos de dizer. In: *Conexão Comunicação e Cultura*. Caxias do Sul: UCS, v. 8, n. 16, 2009, p. 11-27. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/124/115>, acesso em 20/11/2013.
- MORAES, Alfredo de Oliveira. Razão e conhecimento: considerações sobre a weltanschauung hegeliana. In: ROSENFELD, Denis (org.). *Hegel, a moralidade e a religião*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 80-88.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MONTENEGRO, Pedro Paulo. O romance de 30 no Nordeste. In: PORTELLA, Eduardo et. al. *O romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: UFC, 1983.
- MOTTA, Luís Gonzaga. Jornalismo e configuração narrativa da história do presente. In: *Compós*. São Paulo: Compós, 2004. Disponível em <http://www.compos.org.br/e-compos>, acesso em 01 nov 2013.
- MUSSE, Ricardo. Lucien Goldmann. Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/ltmmpuayo3ys6ar/bibliografia%20usada%20na%20tese.docx?dl=0>, acesso em 22 set 2015.

- NICOLATO, R. Jornalismo e Literatura: aproximações e fronteiras. In: *Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação*, 29, 2006, Brasília. Anais... São Paulo: Intercom, 2006. CD-ROM.
- PASQUALI, Giorgio. “Arte allusiva”. In: *Pagine Stravaganti*, vol. II. Firenze: Sansoni, 1968, p. 275-282 (publicado inicialmente em *L’Italiachescrive*, 1942, p. 185-187)
- PESSOA, Fernando. *Ideias estéticas: obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.
- PIRES, Maria Isabel Edom. O jornalista na literatura brasileira contemporânea: algumas notas. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: IBC, 2002, n. 17, p. 13-22.
- PORTELLA, Eduardo, CRISTOVÃO, Fernando, TELES, Gilberto Mendonça, et al. *O romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: UFC, 1983.
- PORTO, Maria Bernardete e TORRES, Sonia. Literaturas migrantes. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: Eduff; Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005, p. 225-260.
- PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, além do cinzento*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história do Rio de Janeiro nos anos 50* (2000). Tese de doutorado em Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Da interpretação: Ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000134.pdf>, acesso em 19 set 2015.
- RITTER, Eduardo. *Jornalismo e literatura: a tribo jornalística de Erico Verissimo*. Porto Alegre: PUCRS, 2010 (Dissertação. Orientação de Hohlfeldt, Antônio Carlos), 2010.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2006.
- ROXO, Marco; Sacramento, Igor (org.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.
- ROYO, Marcos del. Gramsci e a emancipação do subalterno. *Revista de Sociologia Política*. n. 29, nov. 2007, p. 63-78.
- SAID, Edward W. *Representação do intelectual: as Conferências Reicht de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.

- \_\_\_\_\_. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2.ed. São Paulo: Rocco, 2000.
- SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- SANTOS, Regina Maria dos. Jornalismo e atividade literária: a escrita cotidiana da história no jornal. In: *Anais Associação Nacional de História – ANPUH, XXIV Simpósio Nacional de História, 2007, p. 1-8*. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S24.0620.pdf>, acesso em 01 de ago de 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3.ed. São Paulo: Ática, 2004.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Tradução: Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o ofício do escritor*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SENNA, Homero. *República das letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TELES, Gilberto Mendonça. A crítica e o romance de 30 no Nordeste. In: PORTELLA, Eduardo. et. al. *O romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: UFC, 1983, p. 39-132.
- VIANNA, Márcia Aparecida Barbosa. *Crônicas de Raul Pompeia: um olhar sobre o jornalismo literário do século XIX*. Tese de Doutorado. Orientação do prof. Dr. Flávio Wolf Aguiar. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Programa de Literatura Brasileira. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, 223 p.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo, Editora Schwarcz, 1990.