



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E TECNOLOGIAS
(DCH) *CAMPUS XX* – BRUMADO
COLEGIADO DO CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS –
LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURA DE LÍNGUA
PORTUGUESA.**

JOSÉ EDUARDO DA SILVA OLIVEIRA

**REPRESENTAÇÃO E REIFICAÇÃO NA DINÂMICA ENTRE AUTOR-CRIADOR E
PERSONAGEM EM CAETÉS E VIDAS SECAS: UMA ABORDAGEM ESTÉTICA**

**BRUMADO
2025**

JOSÉ EDUARDO DA SILVA OLIVEIRA

**REPRESENTAÇÃO E REIFICAÇÃO NA DINÂMICA ENTRE AUTOR-CRIADOR E
PERSONAGEM EM CAETÉS E VIDAS SECAS: UMA ABORDAGEM ESTÉTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Colegiado do Curso de Licenciatura em Letras, do Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias, da Universidade do Estado da Bahia, Campus XX – Brumado, como parte dos requisitos para a obtenção da Licenciatura Plena em Letras – Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dr. Heurisgleides Sousa Teixeira

**BRUMADO
2025**

JOSÉ EDUARDO DA SILVA OLIVEIRA

**REPRESENTAÇÃO E REIFICAÇÃO NA DINÂMICA ENTRE AUTOR-CRIADOR E
PERSONAGEM EM CAETÉS E VIDAS SECAS: UMA ABORDAGEM ESTÉTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Colegiado do Curso de
Licenciatura em Letras, do Departamento
de Ciências Humanas e Tecnologias, da
Universidade do Estado da Bahia, Campus
XX – Brumado, como parte dos requisitos
para a obtenção da Licenciatura Plena em
Letras – Língua Portuguesa e Literatura de
Língua Portuguesa. Orientadora: Prof.^a Dr.
Heurisleides Sousa Teixeira

APROVADA EM: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Heurisleides Sousa Teixeira (Orientadora)
Universidade do Estado da Bahia (CAMPUS - XX)

Profa. Dra. Claudia Rocha da Silva (Examinador/a)
Universidade do Estado da Bahia (CAMPUS – XX)

Prof. Ma. Luzimare Almeida Piloto (Examinador/a)
Universidade do Estado da Bahia (CAMPUS – XX)

BRUMADO

2025

AGRADECIMENTOS

Antes de iniciar os agradecimentos propriamente ditos, considero essencial destacar a importância que o curso de Licenciatura em Letras Vernáculas (da UNEB – Campus XX) teve em minha vida. Foi por meio dessa formação que passei a desenvolver um entendimento mais amplo e crítico do contexto social, político, cultural e ideológico em que estou inserido. A educação constitui, para mim, o principal meio de libertação intelectual, pois possibilita a superação de uma condição de alienação em que a realidade é percebida apenas por meio de sombras e encenações, limitando a compreensão crítica do mundo e mantendo o indivíduo aprisionado pela própria ignorância.

Dito isso, agradeço, primeiramente, a Deus, embora não me considere uma pessoa integralmente religiosa. Ainda assim, respeito a fé em suas diversas manifestações, inclusive, nas diversas representações da figura deste Deus em nosso mundo, sejam elas no singular ou plural. Agradeço, em seguida, à minha falecida mãe, Jesuína Maria da Silva, que sempre nutriu o desejo de estudar e frequentar a escola, mas que, em razão das condições financeiras da época e da ausência de apoio familiar, precisou ingressar precocemente no trabalho, abrindo mão de seus próprios sonhos para enfrentar as exigências da vida. Agradeço ao meu falecido Pai, José Oliveira Novais, por sempre estar presente em nossas vidas, sendo um exemplo de afeto e cumplicidade. Vocês dois foram os pilares do meu caráter, da minha simplicidade e educação.

Agradeço aos meus irmãos, Nilda, Del e Jhon que sempre me incentivaram, estiveram presentes e me apoiaram até este devido momento, aos meus poucos amigos, que estão trilhando, mesmo que em outras instituições, o mesmo caminho que eu, em especial Devyd e Enio Bruno — Ainda iremos comemorar nossas formaturas em... kkkk. Agradeço minha orientadora, Dra. Heurisgleides Sousa Teixeira, nossa querida Gheu, por todo o ensinamento, programas de extensão e por apoiar nossa turma sempre nos projetos extracurriculares. Agradeço às professoras Maria Aparecida e Luzimare pelas valiosas contribuições acadêmicas; à coordenadora de colegiado, Cláudia Rocha, pelo apoio, pelas conversas e discussões fundamentais para meu crescimento profissional e pessoal; e, por fim, à Flávia Ramos, pelo acolhimento, carinho e apoio ao longo de 2025 — uma verdadeira bênção em minha vida.

Somos páginas inacabadas: reconhecemos menos no que dizemos do que nas lacunas do que falta. Cada leitura nos refaz, e é no desconhecimento de nós mesmos que, provisoriamente, existimos. (By: poemslives 2025)

RESUMO

Partindo do pressuposto de que a personagem de ficção é um recorte definido, delimitado e coerente dentro de um romance, é imprescindível refletir a respeito da forma como se dá a relação entre ela e seu autor-criador. Se o autor-criador consegue enxergar o todo do protagonista, este, por sua vez, não tem ciência do seu “eu” por completo (Cf. Bakhtin, 1997). Cabe ao leitor, implicado nesse diálogo, compreender como se constrói o projeto literário de Graciliano Ramos, no campo da crítica e da representação do pobre e do intelectual em *Caetés* (2013), frente a João Valério, uma vez que compartilham a mesma condição (a de intelectual) e, também, de que maneira os caetés se fundamentam como elemento constituinte de sua condição de sujeito naquela sociedade, sem deixar de considerar os demais aspectos que compõem o mundo ficcional, o que permite, em uma perspectiva comparativa com *Vidas secas* (1938), problematizar distintas modalidades de representação do sujeito em contextos de subalternidade e aprofundar a reflexão acerca da alteridade na obra de Graciliano Ramos. Desta forma, a presente monografia tem como intuito analisar de que modo se comporta João Valério, como autor-criador frente à sua personagem de ficção (os índios caetés) dentro da obra *Caetés* (2013). Pretende-se, com isso, delimitar o grau de inferioridade, superioridade ou independência desse conjunto estético no romance, de modo a traçar o paralelo que compõe esse modelo estilístico dentro de uma metanarrativa, comumente definida como um livro construído dentro de outro. Além disso, objetiva-se estabelecer um paralelo crítico entre as instituições de poder que atravessam o universo ficcional e a condição do sujeito subalterno em *Vidas secas* (1938) e *Caetés* (2013), observando como tais instâncias regulam, silenciam ou reificam as vozes representadas, tanto no plano da criação estética quanto no da organização social. Portanto, a pesquisa pretende desvendar alguns pontos em comum entre a estética verbal e a sua relação com um contexto, uma época e uma certa forma de representação, trazendo à tona o modo como Graciliano Ramos dá vida aos seus personagens, objetivando um discurso que detém o desejo de dar voz ao outro de classe. Trata-se de uma pesquisa de cunho bibliográfico, sob uma análise qualitativa, fundamentada pelos seguintes teóricos: Bakhtin (1997); Camargo (2001); Candido et. al. (1968); Compagnon (1999) e Teixeira (2023).

PALAVRAS-CHAVE: alteridade; estética; Graciliano Ramos; representação.

ABSTRACT

Based on the assumption that a fictional character constitutes a defined, delimited, and coherent segment within a novel, it is essential to reflect on the nature of the relationship established between the character and the author-creator. While the author-creator is capable of apprehending the protagonist as a totality, the character, in turn, lacks full awareness of their own self (cf. Bakhtin, 1997). The reader, implicated in this dialogic process, is called upon to understand how Graciliano Ramos's literary project is constructed in the realm of critique and in the representation of both the poor and the intellectual in *Caetés* (2013), particularly in relation to João Valério, since they share the same social condition, that of the intellectual. The study also examines how the *Caetés* are constituted as a formative element of João Valério's condition as a subject within that society, without disregarding the other components that shape the fictional world. From a comparative perspective with *Vidas Secas* (1938), this approach makes it possible to problematize distinct modes of representing the subject in contexts of subalternity and to deepen the reflection on alterity in Graciliano Ramos's work. Accordingly, this monograph aims to analyze João Valério's behavior as an author-creator in relation to his fictional characters, the *Caetés* Indians, within *Caetés* (2013). It seeks to delimit the degree of inferiority, superiority, or independence attributed to this aesthetic ensemble in the novel, thereby outlining the stylistic model configured within a metanarrative structure, commonly understood as a book constructed within another book. In addition, the research establishes a critical parallel between the institutions of power that traverse the fictional universe and the condition of the subaltern subject in *Vidas Secas* (1938) and *Caetés* (2013), observing how such instances regulate, silence, or reify the represented voices, both at the level of aesthetic creation and within social organization. Ultimately, the study seeks to identify shared elements between verbal aesthetics and their relationship to context, historical moment, and specific modes of representation, highlighting how Graciliano Ramos brings his characters to life in pursuit of a discourse that aspires to give voice to the other across class boundaries. This research is bibliographic in nature and grounded in qualitative analysis, supported by the theoretical contributions of Bakhtin (1997), Camargo (2001), Candido et al. (1968), Compagnon (1999), and Teixeira (2023).

KEYWORDS: alterity; aesthetics; Graciliano Ramos; representation.

SUMÁRIO

1. -	INTRODUÇÃO	9
2. -	METODOLOGIA	10
3. -	Digesto	12
4.	<i>A relação entre Graciliano, o autor-criador, e João Valério</i>	13
4. 1.	<i>Caetés (2013) e a crítica ao Modernismo de 22</i>	21
4. 2.	<i>A narrativa em primeira pessoa como elemento central na representação</i>	25
4. 3.	<i>A herança como reflexo de escolhas e valores na construção da alteridade</i>	28
5. -	<i>A relação entre João Valério, o autor-criador, e os Caetés.</i>	33
6. -	<i>Alteridade e Representação: Análise Comparativa do perfil do Pobre em Caetés (2013) e Vidas secas (1938)</i>	36
7. -	<i>A Representação das Relações de Poder em Vidas secas (1938) e Caetés (2013).</i>	44
7. 1. -	<i>As instituições religiosas e governamentais e seus caracteres opressores capitalistas</i>	44
7. 1. 2 -	<i>Novo episódio: o mercado como Instância de dominação e troca desigual.</i>	48
7. 2 A -	<i>Relação entre Sujeito e Autoridade em Caetés (2013) e Vidas Secas (1938)</i>	52
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
	REFERÊNCIAS	59

1. - INTRODUÇÃO

A teoria da literatura, já há muito tempo, questiona-se a respeito da relação entre o autor e da personagem de ficção no romance. No caso dos formalistas russos, (início do século XX), sua teoria afirmava que o autor e o mundo ao seu redor, não eram essenciais do ponto de vista estético para se entender o sentido da narrativa. Para eles, deveriam ser destacadas nas análises apenas as características verbais da obra, como a estrutura narrativa, a composição da intriga, o tipo de personagem, entre outras características estilísticas e intrínsecas à obra. Para eles, a ficção não se provia de uma intenção do autor e nem da influência do mundo real no qual o autor vivia.

Não muito distante dessa teoria, para o pensamento bakhtiniano, o autor (o qual ele denomina como autor-criador) nada mais é que um tipo de relação humana, a qual, embora parta de uma ideia de exterioridade e superioridade, é indispensável na criação artística da ficção. Inicialmente, para ele, o autor-criador era definido apenas como uma espécie de demiurgo, uma entidade que englobava e dotava de sentido a personagem e a história, mantendo-se distante, como se fora uma consciência exterior ao íntimo da própria personagem retirando a autonomia e impondo seus preceitos ideológicos. Posteriormente, o filósofo russo aprofundaria sua visão definindo o autor-criador não apenas como um demiurgo que reifica a personagem, mas como aquele que eleva, enquanto instância criadora, a voz da personagem à condição de paridade com a sua própria.

Todorov (1997), em uma interpretação da teoria do autor-criador de M. Bakhtin, esclarece que, para que haja uma significação, ou melhor, um entendimento do leitor sobre o mundo criado pelo texto, é necessário observar a personagem agindo no mundo e os aspectos exteriores à consciência da personagem nesse mundo. Vejamos, por exemplo, a personagem Iracema, de José de Alencar (1865).

A assim chamada “virgem dos lábios de mel” toma decisões que poderíamos considerar inverossímeis, ao entregar-se ao colonizador português Martim e renunciar a cultura de seu próprio povo. O autor-criador, no entanto, a erige como heroína simbólica da narrativa, justamente por inseri-la em um “mundo ficcional” em que o projeto de mestiçagem e a perspectiva civilizatória do europeu se sobrepõem à voz da indígena. Assim, não se trata de a personagem agir conforme seus próprios desejos ou crenças autênticas, mas de acordo com o demiurgo que a criou.

Tendo em vista a teoria de Bakhtin, o presente trabalho tem como intuito analisar a metanarrativa de *Caetés* (2013), observando-a por dois ângulos: é preciso averiguar o comportamento de Graciliano Ramos como autor-criador, frente à sua personagem de ficção (João Valério). Contudo, por se tratar de uma metanarrativa, João Valério é figurado como escritor, razão pela qual é preciso entender também de que modo ele se comporta como autor-criador frente à sua personagem de ficção, no caso, os índios caetés.

O que torna esse processo ainda mais dinâmico é que a metanarrativa apresenta dois caminhos que se cruzam formando, assim, uma unidade para a compreensão do plano de fundo fictício e sua mimese. A hipótese desta análise é a de que os fragmentos metanarrativos funcionam como peças de um quebra-cabeça: ao integrar os elementos reflexivos presentes nos dois planos ficcionais, instância criadora 1 (GR) e instância criadora 2 (JV), obtém-se uma imagem unitária¹ do projeto literário do autor.

Para que essa visão de um único plano de fundo ficcional se concretize na metanarrativa de *Caetés* (2013), é necessário identificar e exemplificar dois conceitos — o de alteridade e o de reificação na representação ficcional. Trata-se, portanto, de examinar a dinâmica relacional entre o autor-criador e sua criatura. Assim, se, em um caso, o autor-criador reconhece e respeita a diferença e a autonomia da personagem, atribuindo-lhe um estatuto de igualdade, no segundo, o conceito de representação será relacionado à ideia de reificação. Nesse segundo caso, o autor-criador diferenciará a personagem de si mesmo, manipulando-a de modo que ela apenas reproduza a ideologia do próprio autor. Assim, instaura-se um processo de coisificação, em que o olhar superior do autor-criador reduz a personagem a objeto de sua vontade estética e ideológica.

2. - METODOLOGIA

A pesquisa fundamenta-se na perspectiva bakhtiniana do autor-criador, conforme elaborada no âmbito da estética da criação verbal, aplicada ao romance: *Caetés* (2013), de Graciliano Ramos. Parte-se da compreensão de que o autor-criador constitui uma instância organizadora responsável pela construção axiológica e

¹ De modo a sugerir unidade, sem, contudo, fechar o significado ou a produção de sentido da obra como objeto de análise.

composicional do universo ficcional da personagem, o que permite problematizar as formas de representação do sujeito subalterno mediadas pela figura do intelectual que o enuncia por meio da escrita, tensionando as relações entre alteridade e reificação, bem como a função ético-estética do intelectual no processo de representação literária.

Metodologicamente, o trabalho organiza-se em duas partes: a primeira dedica-se à análise da obra *Caetés*, com ênfase nas instâncias criadoras que estruturam a metanarrativa do romance, observando-se os procedimentos discursivos, enunciativos e valorativos que delimitam a relação entre narrador, personagem e autor-criador, bem como a visão de totalidade da personagem, a qual, por se constituir como exterioridade em relação a si mesma, permanece inacessível ao seu próprio campo perceptivo e axiológico. Trata-se do excedente de visão do autor-criador, conceito central em Bakhtin, que lhe permite apreender e configurar a personagem em sua completude estética, conferindo-lhe acabamento estético e valorativo que não pode ser alcançado pela autoconsciência do sujeito representado.

Nesse sentido, a técnica de análise utilizada na elaboração deste trabalho adota uma perspectiva dedutiva, uma vez que se parte do arcabouço teórico do autor-criador, conforme formulado por Bakhtin, para examinar sua aplicabilidade à obra *Caetés* (2013), de Graciliano Ramos. Trata-se, portanto, de uma pesquisa de natureza teórica e qualitativa, cujo procedimento analítico consiste na confrontação entre os pressupostos conceituais da teoria e a organização estética e discursiva do romance, privilegiando-se a comparação interpretativa entre o modelo teórico e o objeto literário, sem recorrer a procedimentos empíricos ou estatísticos.

A segunda fase insere-se no campo da decolonialidade, ao propor uma análise das relações de poder que se instauram a partir dos processos de representação do sujeito subalterno na literatura, principalmente, como essas instituições do poder silenciam e limitam a dignidade desses subalternos destituídos de direitos e historicamente oprimidos pela sociedade. Para essa etapa, optou-se pelo diálogo com dois referenciais teóricos distintos, Karl Marx e Michel Foucault, cujas contribuições, ainda que oriundas de raízes epistemológicas distintas, mostram-se fundamentais para a compreensão das condições de opressão que atravessam a representação dos sujeitos subalternos na literatura de Graciliano Ramos, em especial nos romances *Caetés* (2013) e *Vidas secas* (1938).

3. - Digesto

Para analisar o romance *Caetés* (2013), de Graciliano Ramos, apresentamos inicialmente um breve sumário da história para que, assim, o leitor possa acompanhar nossa argumentação. A história é narrada em primeira pessoa por um narrador-protagonista. No início, somos apresentados a João Valério, um guarda-livros que, enquanto exerce a sua função, trai o patrão (Adrião) com sua esposa (Luísa) e tenta escrever um romance histórico sobre os índios caetés (que fica inacabado ao final da história): “Ergui-me, procurei pelo tato o comutador, sentei-me à banca, tirei da gaveta o romance começado” (Ramos, 2013, p. 26). Assim, o narrador começa a história dizendo estar escrevendo um livro (que originará a metanarrativa) e, logo depois, conta como iniciou a escrita: “Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro da herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros” (Ramos, 2013, p. 26).

Sabemos de João Valério que ele vem de uma família com algum poder aquisitivo. No entanto, devido a uma série de fatores, que ele não esclarece, acabou precisando desfazer-se de seus bens. Esse motivo o leva a questionar sua vida mesquinha. Ele convive socialmente tanto com a burguesia da pequena cidade quanto com a classe baixa que vive na pensão onde mora, ocupando uma posição típica da intelectualidade de classe média. Discutiremos isso mais a fundo depois de entender o conteúdo do romance escrito por ele, que será abordado no próximo parágrafo.

À medida que avança a narrativa, damos-nos conta da natureza do romance escrito por Valério. Tratar-se-ia de uma antiga história², que ocorrera na região da pacata cidade de Palmeira dos Índios onde reside o autor-personagem: O bispo Sardinha fora devorado por índios caetés quando sofrera um naufrágio nas terras que antes eram povoadas pelos “selvagens” como diz o narrador, fato esse que leva a personagem a procurar o padre Atanásio, em busca de entender algo a mais sobre esse ocorrido.

_ Você tem algum negócio em Coruripe da Praia?

²Peixoto (2013, p. 47), baseado em textos documentais do historiógrafo Luiz Torres (1973), argumenta que a caça ao índio, autorizada em 1537 e legitimada pelo rei D. João III por meio de uma Carta Régia, que concedia aos colonizadores o direito de escravizar os membros da tribo guerreira dos caetés, foi, segundo, Luís Torres, justificada sob o pretexto de retaliação pelo suposto banquete antropofágico que teria utilizado como ingrediente o Bispo Sardinha.

— Não, é outra coisa, a novela que estou escrevendo, o romance dos índios. Preciso dos baixos de d. Rodrigo, o senhor conhece os baixos de d. Rodrigo? (Ramos, 2013, p. 43).

Porque o padre não tem informações históricas e ele não sabe onde procurá-las, acaba frustrado: “Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Meus Caetés realmente não têm verossimilhança, porque deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente” (Ramos, 2013, p. 26).

Falas como: “Quanta dificuldade! E eu supus concluir aquilo em seis meses” (Ramos, 2013, p. 13) ou “Nada. Paciência. Quem esperou cinco anos pode esperar mais um dia. Atirei os papéis à gaveta” (Ramos, 2013, p. 26), reforçam a ideia do livro e também seu abandono, que se sucederá nos últimos capítulos, quando Adrião descobre o caso de João Valério e Luísa, suicidando-se com um tiro.

Metaforizando os caetés, Valério ‘canibaliza’ a vida de Adrião, quando passa a ser sócio de Vitorino, ocupando o lugar do falecido, ao tempo em que, imitando-o, profere: “quem dizia bem era Adrião, ‘essas filosofias não servem para nada e prejudicam o trabalho.’” (Ramos, 2013, p. 128). Assim, Valério abandona a escrita do romance, pensamento reforçado na seguinte fala pelo narrador: “abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte” (Ramos, 2013, p.163). Uma vez situado o leitor sobre o enfoque que nos interessa no livro, passemos à análise.

4. A relação entre Graciliano, o autor-criador, e João Valério

Pensando Graciliano Ramos como autor-criador de um romance, podemos analisar como seu personagem se comporta no mundo no qual o autor o inseriu. Com isso, interessa-nos refletir sobre o que conseguimos perceber em João Valério que ele mesmo não consegue ver. Como vimos, João Valério é um provável filho de uma aristocracia falida. Por isso, ele oscila entre a pequena elite da cidade e a pobreza que lhe ronda os bolsos, já que vive em uma pensão, é assalariado, mas, sendo homem letrado, convive com a classe mais alta. É por pertencer a esses dois extremos que a personagem inveja o seu patrão, como também todos os outros pertencentes a elite. Intimamente, se acha submisso e subalterno a essa classe dominante.

Fiz a carta com inveja. Ora ali estava aquela viúva antipática, podre de rica, morando numa casa grande como um convento, só se ocupando em ouvir

missa, comungar e rezar o terço, aumentando a fortuna com avareza para a filha de Nicolau Varejão. E eu, em mangas de camisa, a estragar-me no escritório dos Teixeira, eu, moço, que sabia metrificacão, vantajosa prenda, colaborava na Semana de padre Atanásio e tinha um romance começado na gaveta. (Ramos, 2013, p. 20-21).

No caso de João Valério, a existência de um livro inacabado, ou mesmo do processo de sua escrita — constitui-se em metáfora para a condição social do protagonista na narrativa. Cabe lembrar que é por meio do recurso da metanarrativa que se constrói um conflito interno em João Valério, relacionado à representação do outro e, sobretudo, àquilo que o define em seu mundo: um sujeito que se coloca acima dos pobres, ao mesmo tempo, em que abomina a condição de subalternidade por ocupar uma posição localizada no limbo das classes sociais, situando-se na intersecção entre a burguesia e o proletariado - a classe média.

A situação de Valério, encontra eco na definição que Graciliano Ramos faz do escritor na vida real em seu livro *Linhas Tortas* (1975): segundo ele “o literato em esboço é um sujeito que tem sempre no cérebro um pactolo³ de ideias e que ordinariamente não tem na algibeira um vintém” (Ramos, 1975, p. 42). Assim é João Valério: absolutamente convencido da grandeza de seus romances, sente-se uma vítima em um mundo no qual a ignorância das pessoas impede o reconhecimento de seu talento como escritor — aspecto que ele projeta para além da escrita. “Eu, sim, estava a calhar para marido dela, que sou desempenado, gozo saúde e arranho literatura” (Ramos, 2013, p. 21).

Deste modo, considerar João Valério como uma personagem que habita uma pensão modesta, é assalariado e tem comportamentos de grandeza típicos da intelectualidade da classe média implica, necessariamente, considerá-lo no interior do projeto literário de Graciliano Ramos; ou seja, o leitor percebe, com clareza, aquilo que Valério não enxerga: seu ressentimento, sua necessidade de reconhecimento e uma permanente sensação de inferioridade, que estruturam sua consciência e determinam suas ações, constituindo, assim, o fundamento psicológico de sua inveja constante, sobretudo dirigida a Adrião Teixeira: “*Fiz a carta com inveja.*”

Corroboramos também com a leitura de Gimenez (2008, p. 174) que, ao tratar da posição social de Valério, afirma que ele “tem de empregar-se numa firma

3 Define-se “Pactolo” como “Fonte de riquezas, grande riqueza inexplorada” Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/pactolo/>>. Acesso 10 de Nov. 2025

comercial, onde trata da escrituração" e que, "sem dominar a malícia dos negócios, exerce uma função burocrática, mas inveja os donos da nova ordem e almeja fazer-se um deles". Adrião, o "dono da nova ordem", é um homem de idade acompanhado de uma esposa jovem, educada e pianista, cujas características revelam a formação típica de uma mulher preparada, em instituições religiosas, para ocupar legitimamente o lugar de esposa de um membro pleno da elite.

Para revelar o conflito que a personagem tenta disfarçar, Graciliano Ramos, enquanto instância criadora, expõe tudo aquilo que o guarda-livros declara como grandeza pessoal: sua instrução, seus dotes literários, sua jovialidade e seu amor por Luísa estão sempre tensionados pela sensação de fracasso social de uma ascensão que ele projeta no outro (Luísa, Adrião e em seu romance sobre os indígenas). É nesse ponto que o livro inacabado se torna metáfora. A relação entre classe social e projeto literário precisa ser explicitamente conectada, pois é desse entrelaçamento que nasce a ironia fundamental criada por Graciliano: a escrita é apenas um instrumento para ascender socialmente, para rivalizar com aqueles a quem inveja. Daí o fato de que seu fracasso literário não reside na falta de inspiração. Em outras palavras, Valério não vê que sua mediocridade moral é indissociável de sua mediocridade literária; não percebe que seu livro fracassa porque ele reifica tudo o que toca, a mulher do patrão, os pobres da cidade, os indígenas do romance histórico; não entende que sua suposta superioridade intelectual é apenas a reprodução da mediocridade burguesa ao seu redor (Gimenez, 2008; Teixeira, 2023; Bueno, 2001).

Esse conflito interno, marcado por uma mediocridade moral da qual o próprio Valério não tem consciência, aprofunda-se ainda mais quando se observa o medo constante de destituição social que o acompanha na cena a seguir: ao deixar a casa dos Teixeira, João Valério caminhou pela rua completamente transtornado, tomado por uma sensação quase física de aniquilamento. A cada passo, surpreendia-se com a ousadia do gesto que acabara de cometer. Perguntava-se, atônito, como tivera coragem de provocar tamanha perturbação numa mulher tão frágil e sensível. O remorso o atravessava como uma lâmina, e ele, mentalmente, chamava-se de estúpido, de impulsivo, de lúbrico. imaginava o desenrolar inevitável do escândalo. Via, em sua mente, a cena de Luísa relatando tudo ao marido. Adrião Teixeira, horrorizado, diria com desdém que ele não prestava e não hesitaria em mover todo o prestígio da casa Teixeira & Irmão, onde João trabalhava como guarda-livros para afrontá-lo. Bastaria um inventário rápido, tarefa fácil numa firma que lidava apenas

com aguardente, álcool e açúcar, para afastá-lo da empresa e da convivência respeitável da sociedade (Ramos, 2013, p. 18).

O que se evidencia no interior de Valério é, na verdade, um constante medo de ser destituído do contato com a sociedade burguesa, medo que adquire contornos de desespero no interior da personagem: diante da possibilidade de ser demitido do emprego; tornar-se alvo das conversas ou deboches dos aristocratas de Palmeira dos Índios e, ainda, descer alguns degraus na hierarquia social em que se encontrava. Desempregado, estaria à beira da extrema pobreza, uma vez que não dispunha de grande fortuna e residia em uma pensão. Como observa Bueno (2001, p. 311), *Caetés* (2013) “vai colocar, de passagem, a distância que separa o candidato a escritor João Valério e os mendigos”.

Antes de iniciar o assunto em torno do relacionamento proibido entre a personagem e sua patroa, voltemos a algumas características de Valério que se assemelham ou foram copiadas de Adrião Teixeira pela personagem e que passam a serem produzidas durante o enredo como justificativa para o abandono do seu romance, o segundo plano da história, que será abordado no capítulo seguinte:

Desde o início da narrativa, João Valério se coloca numa posição subalterna em relação a Adrião. Ele é, simultaneamente, subordinado, observador e cúmplice silencioso da ordem provinciana. Não é pobre ao ponto de ser excluído, nem suficientemente poderoso para impor qualquer transformação no meio em que vive. Essa fragilidade social o conduz à imitação e à obediência, e, é nessa posição, que João Valério vai ser observado: morador de pensão, nutre amor por Luísa, uma mulher rica, sendo subordinado ao marido dela, deseja adquirir o status social dessa pessoa a quem imita.

Assim como Adrião Teixeira, João Valério afirma que a arte não é um domínio com o qual um comerciante deve se medir. O que não percebe, é que nem ele mesmo acredita nessa afirmação, pois, ela contraria-se de sua própria admiração por saber metrificção, ou, ainda, no desejo de publicar um romance. Seu constante drama em escrever um romance, cujas personagens ele não compreendia, ilustra uma possível questão ética, pois, como diz Bakhtin (1997, p. 351): “se nada esperamos da palavra, se sabemos de antemão tudo quanto ela pode dizer, esta se separa do diálogo e se coisifica” (Bakhtin, 1997, p. 351). Tal oscilação, insere-se como recurso metanarrativo, pois permite ao leitor perceber não apenas a trama amorosa, mas também a construção estética da personagem enquanto produto do autor-criador, ao confrontá-

lo com o outro, escrevendo sobre ele, Graciliano Ramos reflete pela palavra, a ideia do escritor que se deparando com a objetificação do outro, e, por não entendê-lo fracassa como intelectual.

No fim das contas, é um conflito ético entre reconhecer a alteridade do outro e impor sua própria visão sobre o outro, que o acompanhará durante todo o enredo ao ponto de impedir o desenvolvimento de seu livro, do seu romance com Luísa, e ainda, do seu fracasso social. Embora a personagem não tenha ciência do motivo pelo qual seu romance nunca chega ao fim, é o autor-criador que, em um plano mais amplo e superior a ela, evidencia que as ações de João Valério revelam características inerentes às suas limitações. Por isso, não se pode dar credibilidade total para o que a personagem nos conta, uma vez que ele vende uma imagem de si totalmente distorcida pelo seu complexo de inferioridade, do qual ele não tem ciência. “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” (Ramos, 2013, p.163). A ironia e o cinismo disfarçam quem ele realmente é, um pobre coitado. Assim, enquanto o narrador-personagem se entende como um sujeito sensível, culto e injustiçado, o ponto de vista do autor o desmente continuamente, revelando o contraste entre o que João Valério pensa ser e o que, de fato, é. João Valério é atravessado por recalques, ressentimentos e um complexo de inferioridade que ele tenta mascarar mimetizando Adrião, como se apropriar-se das manias, dos modos e até das pretensas competências do patrão pudesse conferir-lhe algum prestígio.

Outra passagem controversa refere-se à ideia de que João Valério teria vencido na vida, assumida implicitamente, na narrativa, por meio da metáfora de ‘canibalização’ da vida do Sr. Adrião Teixeira. Neste contexto, o narrador afirma: “decorreram mais três meses. Passei a sócio da casa, que Vitorino não pode dirigi-la só; Luísa é hoje comanditária; a razão social não foi alterada” (Ramos, 2013, p.163). Neste suposto processo de ascensão, Bueno (2001, p. 97), considera que “João Valério é um medíocre que, com meios medíocres, vence entre medíocres”. Esta característica torna-se ainda mais evidente à medida que observamos seu comportamento diante da acusação de traição. Confrontado pelo chefe Adrião, que implora para que ele revele a verdade, João Valério, de maneira furtiva, busca um culpado para aquela situação, sem, no entanto, admitir sua própria responsabilidade, direcionando sua raiva ao remetente da carta: “Reli aquela imundície e compreendi

que era trabalho do farmacêutico. Estabeleci alguma ordem nas minhas ideias e contive os nervos. Afinal Adrião não tinha visto nada” (Ramos, 2013, p. 136). Diante do leito de morte do moribundo, a personagem, sem qualquer remorso, continua sustentando suas mentiras descabidas.

— Deixe lá, rapaz. Ainda não chegou a hora.

Tentei sossegá-lo com algumas trivialidades que me ocorreram.

— Isso não interessa, murmurou Adrião. E não tenho tempo para conversar muito. Ouça. A história da carta foi tolice. Exaltei-me, perdi os estribos. Luísa está inocente, não é verdade?

— É verdade

— Acredito. E já agora, com um pé na cova, não devo ter ciúmes. Não faça caso do que lhe disse ontem.

Diligenciei acomodá-lo, mas temi que ele se magoasse.

— Isto passa logo, Valério. De qualquer forma estou bem. E não se aflija com a minha morte. Esta vida é uma peste. Havia de acabar assim. Adeus. Dê-me um abraço. Adeus... até o dia do juízo. (Ramos, 2013, p.149).

Assim sendo, por meio de um álter ego, a autocrítica posta por Graciliano Ramos, enquanto autor-criador, reside justamente em olhar para João Valério em seu meio. Cercando a personagem de pessoas medíocres — como Barroca, o Tabelião Miranda, Adrião Teixeira e a própria dona Engrácia — e sem intervir diretamente (respeitando sua autonomia), o autor-criador permite que a personagem aja livremente em seu ambiente social (conferindo-lhe voz na narrativa). Dessa forma, a opinião sobre o caráter do guarda-livros é construída a partir de suas próprias ações neste contexto. Acrescentamos ainda que todos os seus esforços convergem para alcançar o mesmo prestígio daqueles que o cercam. No entanto, diferente do advogado Barroca, João Valério é um covarde que não está disposto a sacrificar o que ainda lhe resta de ética. (falta-lhe coragem até para assumir a sua má-índole, uma vez que o que lhe importa são apenas seus interesses individuais).

A Relação com Luísa não é um capítulo à parte, mas, extensão direta da mesma lógica de classe: ele deseja a esposa do patrão não por amor, mas porque deseja ocupar o lugar do patrão. Para que o leitor compreenda a dinâmica desse triângulo amoroso, é necessário retornar ao início da narrativa. Logo no primeiro capítulo, deparamo-nos com a personagem lançando-se sobre sua patroa e beijando-a de forma impulsiva. Ao descrever a situação, Valério recorre a termos típicos do discurso colonial a respeito dos povos originários, aproximando o plano da sua vida ao plano da ficção que procura escrever sobre os caetés. Vale destacar, nesse ponto, a seguinte fala de Valério sobre seus sentimentos por Luísa:

Se a senhora soubesse... Três anos nisto! O que tenho sofrido por sua causa... Não volto aqui. Adeus.

Retirei-me aniquilado. Na rua considerei com assombro a grandeza do meu atrevimento. Como fiz aquilo? Deus do céu! Lançar em tamanha perturbação uma criaturinha delicada e sensível! Tive raiva de mim. **Animal estúpido e lúbrico**⁴. E que escândalo! Naturalmente ela avisaria o marido. Adrião Teixeira com certeza ia dizer-me: “Você, meu filho, não presta.” E mandaria balancear a casa Teixeira & Irmão, onde eu era guarda-livros e interessado, para afastar-me da sociedade (Ramos, 2013, p. 17, grifo nosso).

Ao perceber o assombro de Luísa, Valério recobra a razão e procura romanticamente justificar-se: "o que tenho sofrido por sua causa...", o que sugere uma confissão amorosa e o ápice do desejo reprimido e nutrido em sua imaginação por três longos anos, até aquele instante de perda da razão. No entanto, ao refletir sobre o que se passou, observa-se que, em nenhum momento, ele demonstra remorso ou tristeza pela rejeição amorosa sofrida, se é que podemos considerar isso como amor. O que se observa, como vimos anteriormente, é o medo da pobreza. Se Adrião descobrisse sua traição, estaria desempregado, estaria à beira da extrema pobreza. Ou seja, amar Luísa significa, para Valério, absorver simbolicamente o que ela representa na estrutura hierárquica da cidade, isto é, a posição de prestígio, respeitabilidade e visibilidade social da família Teixeira. Esse anseio o levava, inclusive, à tentativa de apropriar-se de tudo que pertenciam aos Teixeira — entre bens, status e, por fim, a própria esposa do anfitrião.

Não tive consciência do tempo decorrido naquela noite: guardo a lembrança de que o relógio, no salão vizinho, bateu mais de uma vez. A posição em que nos achávamos no sofá estreito era incômoda. Senti as pernas entorpecidas. Veio-me depois grande lassidão, o súbito afrouxamento dos nervos irritados. As imagens brutais debandaram, Luísa me inspirou imensa piedade. Achei-a pequenina e fraca, ali caída, numa confusão. Ergui-a, compus-lhe a roupa, encostei-a ao peito, onde ela se aninhou, trêmula. (Ramos, 2013, p. 109).

É numa viagem de Adrião à capital que o relacionamento entre Luísa e João Valério se concretiza, chegando ao ponto de passarem uma noite juntos. Na perspectiva do narrador, fica evidente que Luísa não demonstra sentimento de culpa: “Luísa não mostrou arrependimento, despiu-se como se estivesse só, nada ocultava — e eu achava nela uma alma cândida” (Ramos, 2013, p. 111). O que se tem, até esse momento, é uma devoção quase idólatra de Valério não propriamente a Luísa,

⁴ Grifo nosso

mas ao que ela representa socialmente, manifestada em elogios constantes às suas qualidades físicas e morais: toca piano, possui delicadeza, fragilidade e um “bom coração”. Entretanto, a mente do protagonista passa a nutrir ciúme que nasce de um possível envolvimento do Tabelião Miranda com sua amada Luísa, instaurando, assim, um contraponto em relação às apreciações anteriores da esposa de Adrião. “Patife! Luísa já não era a santa que imaginei. Tinha descido. Mas, quando estava alguns dias sem a ver, eu descobria nela todas as perfeições” (Ramos, 2013, p. 120). Esse movimento de oscilação evidencia o mecanismo da *reificação*, na medida em que Valério projeta em Luísa tanto o ideal inatingível quanto a degradação moral que o próprio narrador alimenta em sua consciência.

Antes de prosseguir a análise, é preciso apresentar a figura que estremece o coração de Valério como um suposto amante de Luísa: o tabelião Miranda, exerce uma função de destaque na cidade, atuando como um sujeito de prestígio institucional e autoridade, respeitado pelo cargo público que ocupa. Trata-se de um homem mais velho que, frequentemente vai aos chás na casa de Adrião Teixeira para jogar xadrez. Através do olhar enviesado de João Valério, Miranda aparece inicialmente como um suposto rival amoroso, alguém cuja presença desperta ciúme e desconfiança — mais fruto do imaginário do narrador do que de qualquer fato concreto. A idealização dessa rivalidade cede lugar ao ciúme, que emerge como manifestação direta de seu complexo de inferioridade, alimentado pela sensação persistente de que não possui, e talvez nunca venha a possuir, aquilo que compõe o patrimônio social e simbólico de Adrião, local esse que o Tabelião também ocupa pelo *status* e poder que ele exerce na sociedade.

Ao analisar o contexto acima, observa-se que o suposto caso de Luísa com Nazaré, criado pela imaginação de Valério, subverte o ódio inicialmente direcionado ao tabelião Miranda, generalizando-o, “a todos os miseráveis insetos que andam a picar a dignidade alheia” (Ramos, 2013, p. 120), incluindo: a dona Engrácia, Adrião Teixeira, e todos os outros membros da elite que, segundo João Valério, não passam de patifes. Assim como descreve Holanda (2013, p. 174, grifo nosso) ao retratar os pobres-diabos: “É o Miranda Nazaré, invejoso, maldizente, insensível. É o Barroca, adulator, politiqueiro, um patife. É o Neves (*que também não deixa de ser dos mais instruídos, pois é farmacêutico e estuda espiritismo*)”. Levando isso em conta, o que Valério não enxerga — e que a instância criadora faz questão de revelar — é que ele próprio se enquadra na definição que atribui aos outros. Apesar de ocupar uma

posição subalterna em relação à elite de Palmeira dos Índios, Valério age mimetizando justamente o que há de mais mesquinho na burguesia provinciana, reproduzindo seus preconceitos, sua moral seletiva e a lógica ressentida que estrutura o olhar dos “pobres-diabos”.

É a partir desse momento que ele nutre ciúmes de Luísa com o tabelião, que seu triângulo amoroso sofrerá uma reviravolta e assumirá novos contornos, evidenciando cada vez mais a posição de Valério no mundo ficcional e revelando suas limitações, seus defeitos e, se possível, alguma qualidade — ainda que esta última seja praticamente inexistente. “Das várias vezes em que o narrador depara com a própria inconstância, agastado e preguiçoso, uma sugere sem equívoco a sua posição de inadaptado no meio, e também o quase lamento de nele não saber se conformar” (Gimenez, 2008, p. 169). Como dito anteriormente, ao ser questionado no episódio da carta, João Valério não soube conformar-se com o próprio ocorrido, não aceitava a descoberta, assim como não se conformara com a cena da morte de Adrião e, sucessivamente, com o desimpedimento que com ela chegara, uma vez que poderia casar-se com Luísa, mas, em vista disso, resolveu afastar-se dela por dois longos meses.

Assim sendo, em sua trajetória, Valério fracassa sucessivamente: fracassa no romance com Luísa; fracassa na escrita do livro, incapaz de compreender o outro; fracassa em assumir o lugar de prestígio que tanto almejava, por não dominar o ofício do comércio; fracassa em tornar-se alguém relevante, como faz Barroca por meio da política; e fracassa, até mesmo, em herdar a pequena fortuna que Felícia lhe tomara. Nesse processo, Graciliano, como autor-criador, confere a João Valério autonomia, que serve justamente para que o próprio personagem exponha, sem perceber, as fissuras de sua interioridade. Assim, aquilo que o narrador acredita representar grandeza o leitor apreende como mesquinharia; o que ele julga ser indignação moral surge, pela perspectiva superior do autor-criador, como covardia e ressentimento; e aquilo que imagina ser talento intelectual revela-se, pela mesma lente, incapacidade de reconhecer o outro e, portanto, incapacidade de criar.

4. 1. *Caetés (2013) e a crítica ao Modernismo de 22*

A literatura, compreendida como prática discursiva historicamente situada, opera na mediação entre a experiência do mundo real e sua reelaboração estética no

plano da ficção. É a partir dessa concepção que Compagnon (1999, p. 136) sustenta que: “A literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais”. Nesta perspectiva de uma literatura que se assemelha à realidade, vale destacar que *Caetés* (2013) representa uma crítica entre pares. De um lado, tem-se o que estamos chamando de instância criadora 01: Graciliano Ramos (intelectual classificado como modernista da segunda geração, a da década de 30), o qual, por meio da narrativa, projeta um outro intelectual: João Valério, que, na nossa leitura, se assemelha aos modernistas de 22. A partir de um exercício de crítica, que também não deixa de ser de autocrítica, Graciliano expõe o modelo criativo da geração anterior à sua, de forma a questionar seus métodos de representação do outro de classe. Em outros termos, vemos em João Valério uma espécie de álter ego de Graciliano, enquanto escritor vivendo em uma pequena cidade no interior de Alagoas e desejando fama e reconhecimento pela sua capacidade intelectual.

Caciques. Que entendia eu de caciques? Melhor seria compor uma novela em que arrumasse padre Atanásio, o dr. Liberato, Nicolau Varejão, o Pinheiro, d. Engrácia. Mas como achar enredo, dispor as personagens, dar-lhes vida? (Ramos, 2013, p. 22).

Por outro lado, vemos a mesma personagem como um modernista que, recuperando a temática indianista dos românticos, procura falar dos indígenas sem nada saber efetivamente a respeito deles. Contraditoriamente, querendo falar sobre o canibalismo dos caetés, João Valério, num momento, canibaliza seu patrão e, depois, os próprios caetés, ao reconhecer-se como um, sem, no entanto, reconhecê-los em sua alteridade.

Essa crítica torna-se evidente na medida em que tais narrativas modernistas (personificadas em *Caetés* de João Valério) reificam suas personagens, ignorando suas necessidades e convicções políticas e sociais. Valério revela-se, antes de tudo, indiferente à cultura e à história concreta dos povos originários ali representados; para ele, a instrução e o conhecimento acerca deste outro constituem uma perda de tempo, algo secundário ao seu projeto individual de ascensão social, conforme se verifica no fragmento abaixo: “Despertei com uma ideia esquisita, que me fez rir: o Balbino transformado em caeté de 1556. O Balbino, um pobre-diabo coxo e bêbedo, esfolando um homem pendurado por uma perna”. Esse procedimento de João Valério se

distancia, portanto, da concepção de Graciliano Ramos acerca do papel do intelectual, que não deveria limitar-se à legitimação de discursos hegemônicos, mas, antes, atuar como mediador de um espaço do qual o subalterno possa ter voz, ou, ainda, ser representado em um exercício pleno de alteridade. É o que fica plasmado no seu último romance, *Vidas secas* (1938). Neste livro, Graciliano não escreve sobre o sertanejo a partir de uma posição de superioridade ilustrada, mas escreve a partir da fricção entre duas ordens discursivas: É nesse sentido que a formulação “— Você é um bicho, Fabiano” (Ramos, 1938, p. 17), murmurada com orgulho pela personagem é imediatamente ratificada pela instância narrativa “Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades” (Ramos, 1938, p. 17). Há, portanto, por parte do narrador, uma recusa de redução do sertanejo a um mero objeto passivo do discurso intelectual. Assim, a representação em *Vidas secas* (1938) é inseparável de uma reflexão sobre o próprio ato de narrar o outro. Reflexão essa que se configura como uma resposta explícita à problemática já enunciada por Graciliano Ramos em seu romance de estreia, *Caetés* (2013).

Se, por um lado, segundo Teixeira (2023), Valério é construído como uma tentativa de representar os ideais dos escritores modernistas, por outro, reflete a essência criadora que busca compreender o escritor como produto do meio em que está inserido e dos motivos que o levam a adotar determinadas escolhas. Nas palavras de Teixeira (2023, p. 56), “João Valério, se torna uma espécie de paródia dos intelectuais de 22”. Assim, suas ações ao longo da trama giram em torno de sua busca por reconhecimento social, muitas vezes associada à imagem de publicação de um romance histórico (de cunho nacional), assim como no romantismo e, posteriormente, no modernismo.

Desejava que nas barbearias, no cinema, na farmácia Neves, no café Bacurau, dissessem: “Então já leram o romance do Valério?” Ou que, na redação da Semana, em discussões entre Isidoro e padre Atanásio, a minha autoridade fosse invocada: “Isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério (Ramos, 2013, p. 47).

No entanto, outra perspectiva aproxima a figura de João Valério associando-a a um outro autor, que não se inscreve inteiramente no modernismo. Conforme observa Guedes (2013, p. 08): “o autor poderia também está representando na figura de João Valério o próprio José de Alencar”. Tal leitura permite associar a ascensão social da personagem ao projeto literário de diversos escritores brasileiros que, ao falar do

outro, buscavam afirmar-se socialmente por meio da projeção de um herói nacional — nesse caso, o indígena primitivo. Esse modelo, instituído sobretudo pela tradição romântica alencariana, cristalizou-se em uma estética na qual o autor-criador, em posição de demiurgo, excluía a subjetividade do outro e a verossimilhança com o real, priorizando a construção de narrativas moldadas pelas necessidades ideológicas de seu tempo e pelo ideal de legitimação social das elites.

Não é por acaso que, em *O Demônio da Teoria*, Compagnon (1999, p. 201) afirma que “a compreensão de um texto pressupõe o conhecimento de seu contexto: Uma obra de arte só tem valor em seu ambiente circundante, e o ambiente circundante de toda obra é sua época”. Considerando essa premissa, torna-se evidente que a leitura de *Caetés* (2013) exige a remissão ao horizonte histórico-literário em que foi concebida. Nesse sentido, a correlação entre João Valério e o modo como se concebia a literatura no Brasil até meados da década de 1930 revela-se significativa: a estética já não podia permanecer como o único foco do autor, uma vez que demandas sociais, políticas e culturais mais urgentes emergiam e impunham-se à reflexão literária.

Conforme uma análise literária do conflito entre a primeira fase do modernismo e a segunda fase. Luís Bueno (2001, p. 47) retoma a formulação teórica de João Luiz Lafeté, segundo a qual, no Modernismo brasileiro, é incontestável a ideia de que a geração de autores vinculada à Semana de Arte Moderna tinha como foco central uma revolução de caráter estético, ao passo que os escritores que se afirmaram na década de 1930 direcionaram suas preocupações sobretudo às questões de ordem ideológica.

Portanto, observa-se um embate de gerações que reconfigura um verdadeiro *quebra-cabeças* ficcional no interior da narrativa. De um lado, encontra-se o intelectual que busca representar ironicamente o escritor modernista de 1922; de outro, um intelectual que recorre a elementos do cotidiano como, por exemplo, o episódio do beijo em Luísa e as características de seu marido Adrião para ilustrar, na escrita de romance histórico, a ação de um *caeté*.

De repente imaginei o morubixaba pregando dois beijos na filha do pajé. Mas, refletindo, compreendi que era tolice. Um selvagem, no meu caso, não teria beijado Luísa: tê-la-ia provavelmente jogado para cima do piano, com dentadas e coices, se ela se fizesse arisca. Infelizmente não sou selvagem. E ali estava, mudando a roupa com desânimo, civilizado, triste, de cuecas (Ramos, 2013, p. 26).

Defendemos, portanto, a ideia de que Graciliano Ramos constrói João Valério como uma crítica ao escritor modernista de 1922 que, ao buscar consolidar uma identidade nacional, já tentada anteriormente pelos românticos, reificava o outro. Ao observarmos o processo de representação, nota-se que, na perspectiva do bom selvagem do romantismo, ou, ainda, no indianismo modernista, o indígena era figurado como primitivo, mas “civilizável”: vestia-se como o homem branco, aprendia sua língua, seus costumes e sua religião. Já em *Caetés* (2013), Graciliano cria um personagem-escritor que realiza o movimento oposto: retira de seu cotidiano uma mulher rica, culta e educada, despe-a de tais atributos e em seguida a reduz, utilizando o discurso colonizado, à condição de selvagem. A inversão de papéis funciona, assim, como ironia ao modelo literário vigente, ao expor as contradições do projeto de representação, tanto na narrativa indianista quanto, posteriormente, na modernista.

É como se o autor-criador responsável por dar vida a João Valério interpusesse uma pergunta provocativa ao modernista: quem é, afinal, o verdadeiro civilizado? Ou, ainda, indagasse: o que sabemos, de fato, sobre a alma de um caeté? Por que falar do outro sem nenhum conhecimento concreto? Haveria realmente algo legítimo a dizer?

Portanto, Valério é inserido no recorte narrativo como ferramenta para discutir a representação. Trata-se de um pequeno burguês, que narra a história do seu cotidiano enquanto escreve um romance histórico e que descobre uma sociedade ardilosa na qual está inserido. Ele, entretanto, não sendo melhor e nem pior que ela, se veste com a sua mesma mesquinharia, comete algumas imoralidades que para si são justificáveis e, com esse mesmo olhar, começa a escrever sobre o outro, sem se importar com seus sentimentos, sua cultura e por fim, seus costumes, sendo seu romance apenas um mecanismo para se alcançar o prestígio e popularidade.

O ponto de maior interesse, contudo, reside na ironia construída por Graciliano Ramos: ao representar João Valério como um autor incoerente frente a suas personagens: os índios caetés. Partindo da desconstrução desse escritor, Graciliano então expõe suas contradições, ao denunciar, em uma instância de autorrepresentação, os seus iguais.

4. 2. A narrativa em primeira pessoa como elemento central na representação

As escolhas ética e estética de Graciliano de narrar em primeira pessoa permitem-lhe trabalhar o mundo de João Valério como se fosse na própria perspectiva do personagem. João Valério molda as personagens e até mesmo a cidade conforme seus próprios sentimentos. À primeira vista, a narração em primeira pessoa parece corresponder a uma linguagem monológica, na qual suas emoções moldam o ambiente. Um exemplo disso ocorre quando o narrador descreve certas recordações, vagando pela cidade, transforma a paisagem em “massas confusas”, o que une cidade e subjetividade em uma única sensação. Nesse sentido, corroboramos com Sabin a respeito do personagem: “Ao falar sobre si, o protagonista também coloca o leitor em contato com a vida de outros personagens, mostrando tudo de modo muito natural, como se não houvesse outro modo de conduzir a vida em Palmeira dos Índios” (Sabin, 2014, p. 06).

Entrei a vagar pela cidade, maquinalmente, levado por uma onda de recordações. À boca da noite achava-me na calçada da igreja. Da paisagem admirável apenas se divisavam massas confusas de serras cobertas de sombras. A estrela vermelha brilhava à esquerda. Pareceu-me pequena, como as outras, uma estrela comum. Comum, como as outras. E estive um dia muito tempo a contemplá-la com respeito supersticioso, contando-lhe cá de baixo os segredos do meu coração. E lamentei não ser selvagem para colocá-la entre os meus deuses e adorá-la. O vento zumbia no fio telegráfico. À porta do hospital de S. Vicente de Paulo gente discutia. A escuridão chegou.

Essa fusão “eu/cidade” é ilustrada acima pelas serras que se apresentam ocultadas na sombra da noite por um processo de filtragem subjetiva do espaço urbano, no qual a cidade deixa de ser apreendida em sua materialidade objetiva para tornar-se projeção afetiva da memória e da sensibilidade de João Valério. Entretanto, em determinados trechos, observa-se um rompimento dessa perspectiva monológica: “Que semelhanças não haverá entre mim e eles! Por que procurei os brutos de 1556 para personagens da novela que nunca pude acabar?” (Ramos, 2013, p. 167). Nesses instantes, o pensamento do narrador se fragmenta e passa a incorporar vozes que o interpelam criticamente, instaurando um dialogismo que se constrói menos como diálogo explícito e mais como confronto interno entre reflexão e autocontradição, distanciando-se, ainda que momentaneamente, da lógica autocentrada que rege suas ações. Isso dialoga com a ideia de Alves (2024, p. 11, grifo nosso), ao afirmar que

“todos os elementos exteriores [a personagem] surgem para revelar o sujeito sobre o qual se narra⁵”

Portanto, o que distingue o romance narrado pelo viés monológico do discurso nada mais é que as ambiguidades inseridas no texto por meio de ironia e pela distância do narrador em relação à sua própria versão passada (a qual carrega discursos e ações provindas dos outros à sua volta). Deste modo, torna-se possível vislumbrar o escritor moderno, como aponta o pensamento de Teixeira (2023), ao analisar Paulo Honório e, secundariamente, João Valério, em um constante conflito com suas escolhas, que são postas à prova no momento em que João Valério recorre à escrita como forma de fuga da realidade inóspita que o rodeia.

Em sua análise do romance *São Bernardo*, Teixeira (2023, p. 57, grifo nosso) afirma:

Homem de letras, o meio pelo qual Graciliano procura conhecer o outro é pela palavra; por isso ele fez todo um esforço para re-conhecer de perto a linguagem dos coronéis, **ao ponto de chegar a escrever para sua esposa um trecho do romance na primeira pessoa, como se fosse ele próprio o narrador⁶**

De modo análogo, a experiência de escrita em *Caetés* (2013) evidencia o impacto da primeira pessoa: Graciliano Ramos escreve, em seu 1º romance, como se fora ele escritor do Modernismo de 1922. Por isso, o narrador assume a figura do escritor moderno que, de maneira consciente, expõe ao leitor a dinâmica psicológica desse autor em seu processo de criação. Trata-se, portanto, de um narrador que se distancia do Valério, escritor, ao assumir que não adianta escrever um livro se ele não conhece profundamente os personagens. (Mesclando aqui, um pensamento inerente ao escritor da década de 30). Podemos afirmar que, se, de um lado, João Valério é um tremendo hipócrita, por outro, a sua persona, o narrador, começa a vislumbrar, em suas visões dos fatos, todo o processo que gira em torno de suas escolhas: o amor por Luísa, seu afastamento, a vontade de publicação do romance, seu abandono e por fim sua ascensão na sociedade, que é posta em interrogação a sua condição final do romance, parecendo-a a mesma do momento inicial do livro.

O que se observa, nesse ponto, é um olhar ético sobre a representação. Assim, sendo, a ética como produto do campo das escolhas desse escritor no processo

⁵ Grifo nosso

⁶ Grifo nosso.

estilístico, o que impacta em dois conceitos amplamente discutidos: o da alteridade, compreendida como uma escolha ética que reconhece a dignidade do outro; e o da reificação, entendida como o movimento que descarta qualquer procedimento moral ao objetificar o sujeito em benefício de interesses alheios à sua condição de ser representado. O que acontece com João Valério é justamente isso, temos um personagem imoral, que procura status e, conseqüentemente, poder na sociedade, seus valores capitalistas objetificam tudo a sua volta, por exemplo, os próprios índios em seu livro, exceto, quando abandona o romance dos selvagens.

É possível, portanto, presumir que *Caetés* (2013) se constitui como um pilar fundamental para os romances posteriores de Graciliano Ramos. A representação do outro, com ênfase na alteridade, surge na escrita do autor de maneira embrionária ao se colocar em *Caetés* (2013): Graciliano Ramos como o próprio escritor moderno (os modernistas de 22), narrando sua própria história de escrita em um movimento de autorrepresentação do intelectual, considerando a divergência ideológica deste outro que ocupa o mesmo meio social que o seu autor-criador e, ao mesmo tempo, a fixação de Graciliano em problematizar a alteridade a partir da autorrepresentação. Assim, delinea-se a necessidade de falar do outro de modo ético, até que esse outro conquiste a possibilidade de falar por si mesmo, convergindo, assim, com as ideias de (Spivak, 2010).

4. 3. A herança como reflexo de escolhas e valores na construção da alteridade

Antes de prosseguir com a análise dos elementos organizadores da narrativa, é necessário observar o processo de construção da personagem sob a perspectiva social, econômica e histórica da palavra “herança”, que até então constitui uma das incógnitas sobre o passado da personagem central do romance: “**quando a Felícia me levou o dinheiro da herança**⁷, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros” (Ramos, 2013, p. 26). Percebe-se, de imediato, que a trajetória de João Valério na sociedade de Palmeira dos Índios começa logo após alguém tirar-lhe um bem que lhe pertencia por direito. Esse momento

⁷ Grifo nosso

coincide com o fato de que tanto Graciliano Ramos⁸ quanto João Valério contemplam o mesmo passado: são produtos de uma aristocracia agrária em decadência. Resumidamente, são homens letrados, sem muita influência política e poder aquisitivo, mas pertencentes a uma classe dominante, mesmo que de forma subalterna a ela (CF, Teixeira 2013; CF Santos; Silva, 2025).

O aspecto inseguro da situação — entre o orgulho de mandante decaído e a cobiça de retornar ao mando — retine em sua instabilidade psíquica, a qual pendula entre a ânsia de vencer naquele espaço, copiando as artimanhas, e alguma reserva nem sempre abafada contra as empulhações (Gimenez, 2008, p. 168).

No começo, era assim. João Valério se via obstinado a tomar o lugar de seu chefe, chegando, como vimos, a envolver-se com a esposa do patrão. Portanto, até a chegada dessa cena, tinha-se um João Valério em decadência econômica, o que, a título ilustrativo, aproximava-o mais da pobreza do que da elite. Essa condição justifica, por exemplo, o fato de residir em uma pensão, mesmo após declarar-se sócio de Vitorino Teixeira. Contudo, para entendermos melhor essa associação com o Vitorino, deveremos relembrar o acontecido que culminou na morte de Adrião. Ao regressar de uma viagem, passa-se algum tempo e, chega nas mãos do Teixeira uma carta revelando a sua inserção em um triângulo amoroso envolvendo sua esposa e o próprio Valério. Tal descoberta desencadeia a tragédia anteriormente descrita, que culmina no suicídio do patrão.

Logo após a morte de Adrião, o ex-guarda-livros permanece dois meses afastado de Luísa. Posteriormente, retoma a parceria com Vitorino Teixeira, que, incapaz de administrar sozinho os negócios da família, convida o João Valério para uma associação. Luísa mantém-se como sócia comanditária e, segundo o narrador, as razões sociais da empresa não foram alteradas. Compreende-se, portanto, que, a partir desse momento, João Valério, na condição de comodatário, não dispõe de capital próprio; quem efetivamente detém o capital de giro é a esposa de Adrião, que o investe nessa nova sociedade.

Cumprido destacar que a estratégia de João Valério para se afastar da pobreza, em um primeiro momento, revela-se como uma forma de aversão a ela. O protagonista

⁸ Graciliano Ramos foi prefeito de Palmeira dos Índios entre 7 de janeiro de 1928 à 10 de abril 1930, do qual acaba por pedir exoneração, posteriormente, ocupou o cargo de diretor de Instrução Pública de Alagoas em 1933, que equivale, hoje em dia, ao título de secretário de educação de Alagoas.

não admite que um rapaz bem-apegoado como ele esteja submetido aquelas condições de subalternidade. Ademais, João Valério permanece na mesma posição em que se encontrava no início da narrativa, apenas estando em substituição o suposto amor a figura de Luísa, direcionando-o, agora, a Clementina. Assim como transpondo o desejo de canibalizar a fortuna de Adrião Teixeira em uma aspiração de herdar a herança de Vitorino por meio do casamento com sua filha.

“E se temos a Clementina, são aquelas canções ingênuas que ela diz com um fio de voz muito suave, que nos faz bem à alma e nos enche de piedade e ternura” (Ramos, 2013, 165). Tal passagem aponta também para uma possível inconsistência no percurso econômico e social da personagem, que, apesar de se projetar como herdeiro dos valores burgueses (um mandante decaído) ao ascender socialmente, revela-se quase ou nenhum deslocamento entre sua posição social e sua ascensão em Palmeira dos Índios. Isso se assemelha também, as suas aspirações da qual o romance dos caetés escrito por ele, traria a sua posição e status naquela sociedade, mas, que agora, se encontra no mesmo estado inicial que no começo do livro, inacabado.

Nesse sentido, observa-se que o termo ‘herança’, estabelecido no romance, adquire nova conotação. Ampliando-se para o plano simbólico: manifesta-se na apropriação da história dos caetés como um passado a ser incorporado por Palmeira dos Índios. Valério pretende, assim, herdar o passado da pacata cidade e transmiti-lo às gerações futuras por meio de seu romance; contudo, evidencia-se que tal herança não se constrói de forma verossímil, pois o guarda-livros não demonstra interesse em legar a voz, a cultura e o modo de viver dos caetés. Pelo contrário: reduz a alteridade indígena a uma visão estereotipada, qualificando-os apenas como brutos selvagens que comiam gente.

Persistindo no raciocínio derridiano que de alguma maneira tem nos orientado até aqui, podemos depreender que ao dizer sim a uma herança específica, ao preferir atuar sobre ela, modificando-a, reelaborando-a (mas ainda assim, ou por isso mesmo, mantendo-a viva) o herdeiro – termo que aqui ocupa um lugar que caberia, talvez de maneira mais genérica e menos precisa, ao de sujeito – mergulha decisivamente no universo da ética, que é por excelência o campo da escolha, da afirmação de valores, do debate infindável em torno das intrincadas relações com a alteridade (Ribeiro, 2012, p. 17)

Nesta nova perspectiva de *herança* restabelecida na obra e evidenciada na relação ética entre passado (representação histórica por meio de um romance) e o

presente (lugar que o narrador ocupa agora), tem-se espaço para se pensar, por parte do leitor, o futuro: aquilo que transcende a interioridade da personagem, projetando uma visão externa ao seu discurso.

O protagonista retoma diferentes elementos em momentos dispersos, mas que continuam ressoando no presente, e os insere em novas situações a partir do seu julgamento próprio, ora lançando sobre o mundo ficcional os lances da realidade, ora lançando sobre a realidade sua perspectiva subjetiva e sua tendência à fabulação, ou seja, o movimento composicional surge a partir da tentativa da subjetividade de se impor perante o meio (Alves 2024, p. 40).

Conforme Bakhtin (1997, p. 43): “quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem”. É a partir do passado de Palmeira dos Índios e das poucas informações sobre o passado de João Valério, que as ações contínuas entre a linha temporal passado e presente dentro do recorte narrativo, permitirá a reflexão sobre a personagem em seu mundo ficcional. Essa perspectiva externa, que se ancora na ética — ainda que rejeitando os caminhos imorais da personagem, mas sem abrir mão de compreendê-la dentro de sua lógica existencial —, é o que aqui denominamos *autor-criador*.

Essa instância criadora que provocará uma relação humana e dialógica dentro do recorte narrativo, vivenciará junto à Valério um mundo cercado por pessoas sem caráter que enxergam o outro (subalterno) como coitado. Percepção essa que, ironicamente, também recai sobre o próprio protagonista, inserindo-o no mesmo processo de subalternização que ele tenta negar. Portanto, a personagem não se coloca nesta posição de miserável. Sua autoimagem de sujeito superior constitui o ponto de partida para compreender a complexidade da personagem que é marcada por contradições e repetições de comportamentos ao longo da narrativa como veremos a seguir.

Ele manifesta desprezo por Dona Engrácia, uma velha rica, afirmando ser avantajado e merecedor daquela fortuna; admira Adrião Teixeira e seu tino para negócios, mas, contrariando-se, deseja que o chefe morra, já que está “perdidamente apaixonado” pela sua esposa, Luísa. Por fim, nutre enorme ressentimento sobre o advogado barroca — por ver nele certa semelhança, no entanto, é o Barroca que, colocando em prática sua falta de ética — ascende socialmente à medida que puxa o tapete de alguns e bajula a outros até tornarem-se descartáveis aos seus interesses.

As atitudes do advogado apresentam na visão de João Valério um resultado positivo na elevação do seu status social, usando o próprio personagem, para a publicação de dois artigos escritos pela sua pessoa. “— Escrevi os artigos de um fôlego. Têm imperfeições, evidentemente. Não me sobra tempo para cultivar a língua vernácula. Aí só se aproveita ideia, a forma é incorreta. Emendem. E adeus” (Ramos, 2013, p. 30). Assim, ao invés de se vangloriar, como Valério faria, ele simplesmente se beneficia com astúcia e falta de escrúpulos.

O que se depreende de João Valério é que o seu mundo medíocre e ambicioso o transforma em um ser mesquinho movido por aspirações de grandeza. No entanto, “é dotado da “incapacidade” para realizar suas ambições já que a inconstância e rapidez com que muda de admiração e desejo, “indo de uma obsessão para outra”, não lhe permite chegar a lugar algum” (Alves, 2024, p. 26).

Assim sendo, é nesta ‘selvageria’ que permeia o mundo da personagem que suas aspirações se frustram, em meio a um embate reflexivo provocado pelos diversos atos que se entrelaçam na narrativa: a incapacidade de administrar um negócio, o suposto amor por Luísa, a consciência de que não possui talento para a escrita do romance e, por fim, o descontentamento que o consome ao término do livro: “E este hábito de fumar imoderadamente, este desejo súbito de embriagar-me quando experimento qualquer abalo, alegria, ou tristeza!” (Ramos, 2013, p. 166). É em meio a esse aborrecimento, a essa crise emocional ressaltada no trecho do romance, que emergimos em uma possível percepção de João de João Valério acerca do outro, que ele se negava a aceitar como um igual, na perspectiva de um ser vivo constituído por uma alma, que pensa, fala e tem emoções.

Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças. Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas (Ramos, 2013, p. 165).

Este contraponto, embora momentâneo, representa um esforço do narrador em tentar se colocar no mesmo nível do outro, esforço esse que, em um misto de fracasso, ele não consegue alcançar. Apenas duas vezes, João Valério admite humanizar os caetés, alterando os substantivos *selvagens* ou *brutos* que tanto usava ao referir-se a eles, por *alma*. Assim, por alguns segundos, ele vai contra o passado

histórico do colonizador, refutando a ideologia dominante que os definia como seres sem alma e que necessitavam de salvação. Além disso, João Valério confirma que a principal diferença entre ele e os *selvagens* é a sua cultura, que inclui religião, profissão, cor dos olhos e língua materna.

Ao final, ele questiona: “Se Pedro Antônio, Balbino, pobres-diabos que por aí vivem, soubessem exprimir-se, quantos pontos de contato! Diferenças também, é claro. Outras raças, outros costumes, quatrocentos anos. (Ramos, 2013, p. 166). Ou seja, se os subalternos – os *descendentes indígenas* ou outros *pobres-diabos* – pudessem falar, se precisassem de voz para contar com segurança suas existências? Seria possível perceber mais semelhanças entre eles (e nós) do que a distância permite enxergar. No entanto, vivem calados, esmagados pelas engrenagens sociais, pelos desencontros do destino, e é nesse silêncio que suas histórias morrem antes mesmo de nascerem.

5. - A relação entre João Valério, o autor-criador, e os Caetés.

A reificação na crítica literária é um processo pelo qual um sujeito é reduzido à condição de objeto. Para Marx, refere-se à transformação de relações sociais e humanas em coisas, sobretudo no capitalismo. Em *Caetés* (2013), esse fenômeno ocorre tanto na relação de Valério com os caetés que ele tenta ficcionalizar quanto em sua própria trajetória dentro da narrativa, quando o olhar da personagem está voltado para o outro, o advogado, o tabelião, o jornalista, o farmacêutico dentre outros.

Neste ponto da análise, nos concentramos em João Valério como suposto autor (a instância criadora 02) de um romance histórico. Como ele não mostra o que escreve (como acontecerá no *São Bernardo* do mesmo Graciliano Ramos), apenas podemos deduzir que seu processo de criação consiste em manter o controle sobre as personagens, as quais não têm autonomia de ação a partir de suas próprias crenças e costumes. Elas são, antes, rendidas a um demiurgo, que as manipula conforme sua própria ideologia. Daí o porquê de ele, em determinado momento, afirmar que “seus caetés não têm verossimilhança”, pois não conhece nada a seu respeito e os obriga a fazer o que ele - João Valério - quer que façam, e não o que fariam.

Em outra passagem do livro, o personagem reafirma esta hipótese ao proferir a seguinte frase: “Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história”. Essa confissão demonstra que o narrador, na condição de autor-

criador, está escrevendo um livro cujo tema ele não conhece a fundo, especialmente seus personagens indígenas, que são o outro que pretende representar.

Candido, (et. al. 1968, p. 26), em um diálogo sobre a personagem, argumentará que “o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma a sugerir”. Com efeito, vai ser a partir da realidade na qual vive que João Valério proverá características a seus personagens fictícios, como, por exemplo: — “entreguei-os às velhas, entre as quais meti a d. Engrácia, nua e medonha, toda listrada de preto, os seios bambos, os cabelos em desordem, suja e de pés de pato” (Ramos, 2013, p. 81).

Em certo momento, João Valério sugere, por exemplo, que o rito antropofágico, um culto sagrado entre algumas nações ameríndias, resumia-se a simples receita de como cozinhar um bode (ou homem), ilustrado pela seguinte fala: “Muito obrigado, d. Maria José. Vou preparar o Sardinha com a sua receita e misturo tudo com pirão de farinha de mandioca” (Ramos, 2013, p. 82). E depois finaliza dizendo que o preparo do bispo ficaria “uma porcaria” (CF. Ramos, 2013).

É a partir da visão colonizada que João Valério julga as características dos indígenas, por exemplo: “Os caetés não tinham higiene”. Do ponto de vista do discurso, existe então uma voz que fala do outro, julgando-o, considerando-se superior.

Voltemo-nos um instante para o indianismo no Romantismo do séc. XIX. Peri, de Alencar, se volta contra seu próprio povo, passando a matá-los para defender os brancos, algo inverossímil quando se pensa numa narrativa de caráter realista. Peri age, portanto, não como agiriam os povos originários segundo sua cultura e crenças, em defesa da terra que lhes pertencia. Ele age como uma marionete, que faz as vontades do seu autor-criador, o que não difere muito dos caetés, que agem de acordo com os pensamentos do próprio Valério, que lhes atribui valores anacrônicos e ulteriores à sua cultura.

Compagnon, em seu livro *O demônio da teoria*, aborda que “O texto tem um sentido original (o que ele quer dizer para um interprete contemporâneo)” e seguindo a linha de raciocínio: “mas, também sentidos ulteriores e anacrônicos, (relacionando, a todo momento, seu sentido anacrônico com valores atuais)” (Compagnon, 1999, p. 87). Sob essa perspectiva de um texto histórico — ao qual pertencem os caetés, em seu sentido originário —, João Valério reinterpreta e ressignifica seus personagens à

luz de valores anacrônicos, ou seja, de acordo com sua própria visão contemporânea. Esse processo faz com que seus valores sobrepujem os valores históricos e culturais do outro, negando-lhe, de maneira violenta, voz e autonomia dentro da narrativa.

Em falta de melhor, aproveitei os últimos remanescentes dos brutos da Cafurna, tirei-lhes os farrapos com que se cobrem, embebedei-os, besuntei-os à pressa, aguicei-lhes os dentes incisivos. Matei alguns brancos, pendurei-os em galhos de árvores e esfolei-os, com a ajuda do Balbino. (Ramos, 2013, p. 81).

Portanto, ao ponderar a fala do narrador acerca da construção dos brutos e sua idealização, percebe-se que João Valério enxerga os remanescentes dos caetés como indivíduos destituídos de qualquer valor, uma vez que são desfavorecidos, esfarrapados e privados de dignidade. Tal visão decorre, em grande medida, da ausência de um conhecimento histórico e antropológico que reconheça a consciência cultural, histórica e social do outro — isto é, a relação humana preservada no outro, que também possui uma voz. Nesse sentido, o processo criativo de João Valério conduz à coisificação e objetificação dos caetés, promovendo sua redução à condição de objetos desprovidos de subjetividade humana, ou simplesmente de humanidade. De fato, dizer que os "índios" são "selvagens" ou "bárbaros" é negar-lhes a humanidade, como se, numa escala evolutiva para ser humano, eles tivessem estacionado num degrau anterior (cf. Quijano). Daí o conceito de reificação.

Nesse ponto, João Valério, como instância criadora 02, exerce sua onisciência na construção dos acontecimentos, determinando um percurso inalterável, que escapa à consciência das suas personagens (Bakhtin, 1997; Áran, 2012). Para reforçar essa argumentação, as sentenças "matei alguns brancos" e "pendurei-os em galhos de árvores e esfolei-os", proferidas pelo narrador, evidenciam que as ações atribuídas aos caetés ao longo da narrativa destoam completamente de sua identidade e de suas formas de organização social, intelectual e cultural. Elas não resultam de seus próprios agenciamentos, mas sim da vontade do autor-criador.

De forma irônica, essa perspectiva (da reificação em seu romance) revela uma crítica de Ramos, que refuta a ideia de uma literatura genuinamente nacional que não seja representativa do povo. *Caetés* (2013) consolida-se, assim, como uma contestação ao modelo de representação adotado pelos escritores modernistas de 1922.

A concepção de representação do escritor em *Caetés* (2013), sob a ótica de Graciliano Ramos como autor-criador, demonstra que é possível representar o outro em um processo de alteridade sem necessariamente partilhar de seus ideais, ou seja, um outro que nega a alteridade e reifica a realidade. O plano de fundo narrativo desse seu primeiro romance está em simplesmente redesenhar essa imagem, de forma a criar um quebra-cabeças ficcional que permite ao leitor ter um norte de interpretação da obra literária. Trata-se, portanto, de uma crítica sutil, acompanhada de um exemplo concreto dessa representação, não apenas no âmbito do dialogismo como alternativa ao discurso monológico, mas também no processo de representação das diversas classes, culturas e identidades que compõem o Brasil — da pobreza à burguesia, do sertanejo à política, do selvagem ao civilizado.

6. - *Alteridade e Representação: Análise Comparativa do perfil do Pobre em Caetés (2013) e Vidas secas (1938)*

Ao compararmos *Caetés* (2013) com *Vidas secas* (1938), observamos que a representação do subalterno assume formas distintas. Em primeiro lugar, João Valério, como autor-criador, reifica os caetés, transformando-os em meros objetos de sua ficção, sem voz ou subjetividade. Ao contrário dele, o autor-criador de *Vidas secas* (1938) adota uma perspectiva diferente. Isso porque, ao invés de reificar suas personagens, ele lhes confere voz por meio de um discurso narrativo que respeita sua autonomia. Dessa forma, enquanto João Valério impõe uma visão distorcida sobre os indígenas, o autor-criador de *Vidas secas* (1938) permite que o sertanejo fale por si, utilizando uma abordagem mais próxima da alteridade. Para compreender melhor essa questão da representação do subalterno, é pertinente recorrer à teoria de Spivak (2010). No prefácio de “*Pode o subalterno falar?*”, Almeida, uma das tradutoras da obra, argumenta que a subalternidade:

Descreve as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante (Almeida, 2000, p. 12).

Essa definição nos ajuda a entender a posição de João Valério dentro da narrativa de *Caetés* (2013). Diferente do subalterno descrito por Spivak, ele nasceu

em um berço aristocrático e, por essa razão, gozava de certos privilégios sociais, além de partilhar dos mesmos valores ideológicos da classe dominante. Mesmo quando imerso na falência, ainda possuía um certo prestígio simbólico e intelectual (branco, dos olhos azuis e que sabia escrituração), o que lhe permitia circular entre as camadas mais altas da sociedade em Palmeira dos Índios.

Em contraste, os caetés representam a subalternidade em seu estado mais extremo, pois não apenas são excluídos socialmente, mas também são destituídos de qualquer autonomia na narrativa. Sua verdadeira história e subjetividade são irrelevantes para o candidato a escritor João Valério. Mas, além dos indígenas, João Valério também nutre um determinado desprezo a todas as figuras em situação de pobreza, ao ponto de nem sequer vê-las como gente. Um exemplo dessa perspectiva pode ser observado na forma como o narrador se refere a Nicolau Varejão:

Coitado! Tem Marta em conta de anjo. Esconde-se para não desgostá-la; à passagem das procissões, tranca as portas. Quando está morrendo de fome, escreve-lhe uma carta, e ela manda-lhe pela Casimira vinte mil-réis (Ramos, 2013, p. 89).

Valério deixa a entender que Marta Varejão sente vergonha do pai, maltrapilho, ou, como costuma adjetivar: pobre miserável; no entanto, como já sabemos que tudo passa pelo olhar do narrador, sabemos que esse sentimento é do próprio João Valério, como se todas as nuances indicassem que é ele mesmo quem sente esse repúdio à figura de Nicolau e não a sua filha. Dela apenas sabemos que se preocupa com o pai, ajudando com algum dinheiro. Portanto, a visão de João Valério prevalece como a principal via do discurso no romance.

Já em *Vidas secas* (1938), o intelectual é aquele que procura se aproximar do subalterno e denuncia as injustiças sofridas por esse sujeito, o que acontece no romance a partir da narrativa em terceira pessoa. Diferente de João Valério, que impõe sua visão sobre os caetés, esse narrador adota uma abordagem mais empática, colocando-se no lugar do sertanejo sem, no entanto, falar por ele de maneira insensata ou ostensiva. Esse efeito é potencializado pelo uso do discurso indireto livre, que, segundo Teixeira e Silva (2018, p. 10), “é considerada a forma mais bem acabada de abordagem do outro sem ser o outro, num equilíbrio que torna possível ao intelectual não se passar pela voz do outro mas dar-lhe a voz”. Por meio dessa estratégia narrativa, o autor-criador permite que a família de retirantes ganhe seu

espaço de representação, fazendo com que o leitor acompanhe os pensamentos mais íntimos das personagens: “O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário” (Ramos, 1938, p. 09).

Nas palavras de Ramos, o sujeito sertanejo, historicamente constituído em seu meio, percebia a aridez como um elemento necessário e, portanto, natural, à sua existência. O sertanejo caracteriza-se, assim, justamente como um sujeito forte, caledado e bruto — como sugere a fala do narrador ao descrever o coração de Fabiano. Essa condição está intrinsecamente vinculada ao ciclo cultural vivido por esse homem, cujo modo de ser se molda à hostilidade do ambiente de vegetação espinhosa e terrenos irregulares.

A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda. Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário (Ramos, 1938, p. 12).

Logo no primeiro capítulo da trama, intitulado "Mudança", Fabiano é apresentado como um homem bruto, de coração endurecido e “sem voz”. No entanto, essa brutalidade não é inerente ao seu caráter, mas sim uma resposta à realidade opressora em que vive. É nesse viés de historicidade do sertanejo que surge um conformismo naturalizado em relação à seca, que para Fabiano era algo inevitável. Essa visão, que Graciliano chama de “fatalista”, ganha força em Fabiano que, embora quase não fale, preenche a história de pensamentos mediados pelas palavras do narrador. Ao lembrar que seu pai, seu avô e tantos outros antepassados viveram do mesmo modo que ele, se conforma com a miséria e considera apenas que nasceu “com um destino ruim”. Entretanto, o próprio Graciliano, em um ensaio, esclarece: “Se excluíssemos a seca, ainda nos restaria bastante miséria, e ela avultaria mais que em Mato Grosso” (Ramos, 1975, p. 199). Fabiano vê apenas a seca como elemento “responsável” pela precariedade em que vive e, por ser ela um fenômeno natural, não vislumbra os aspectos sócio-históricos que a proporcionaram. Esse conformismo, entretanto, não significa passividade absoluta, mas sim uma adaptação forçada à sobrevivência.

Como observa Bueno (2001, p. 856), do mesmo modo que o capítulo apresenta a personalidade de Fabiano, também revela sua condição:

Mais que fazer um desenho da personagem, este capítulo dá conta da situação presente do sertanejo. A preocupação concreta - ter o que comer, sobreviver a qualquer custo - [...] é a tônica do primeiro capítulo [...].

A análise de Luís Bueno destaca que a luta pela sobrevivência precede qualquer outro tipo de aspiração social para Fabiano. Isso explica porque sua condição de subalternizado impede que ele elabore uma crítica estruturada ao sistema que o oprime. Enquanto o narrador tem plena noção dos responsáveis pela miséria enfrentada pela família de retirantes, Fabiano está aprisionado em uma estrutura que o exclui da educação e da participação política. Como resultado, ele não apenas carece de um lugar de fala efetivo, mas também encontra refúgio em uma crença rígida que influencia profundamente sua maneira de agir e reagir às injustiças sociais que vivencia.

Ao tratar da situação de subalternidade dos pobres no Brasil e no mundo, Pinzani (2017, p. 349) realiza uma investigação para compreender como o senso comum se formou em torno de um pensamento: “a ideia de que os próprios pobres carregam a responsabilidade pela sua pobreza”. Esse pensamento se reflete na mentalidade de Fabiano, em *Vidas secas* (1938), pois ele não concebe um culpado externo para sua miséria. Isso ocorre por dois motivos principais: primeiro, a ausência de uma educação crítica que compromete sua capacidade intelectual e de autorrepresentação; e segundo, a própria conjuntura da época, uma vez que os sertanejos lidavam com questões mais urgentes, como a da própria sobrevivência.

Soares, Silveira e Laurieux (2021), ao analisarem a obra *A fome*, de Rodolfo Teófilo (1890), afirmam que o autor:

Abordou nela a decepção do sertanejo ao ver seu gado, suas terras, seus bens (inclusive a mão de obra escrava) e sua família irem pouco a pouco minguando com o calor do sol. Da angústia, companheira constante desde a tomada de decisão de partir, ao abandono de tudo que um dia alicerçou e dignificou o homem, o trabalho, as terras e os amigos (Soares; Silveira; Laurieux, 2021, p. 281).

Assim como em *A fome*, em *Vidas secas* (1938), o sertanejo vive um cenário de perda, sem amparo social, político, econômico e intelectual (estigmatizado pela pobreza) e, por isso, parte para outras cidades ao sul (e também para a região norte).

Nesse processo, abandona tudo o que tem por direito e tenta recomeçar a vida em outra localidade, muitas vezes deixando para trás familiares, amigos e até mesmo sua identidade cultural. Vale ressaltar que a narrativa de *Vidas secas* (1938) se estrutura entre o primeiro capítulo "Mudança", que marca o fim do período de seca, e o capítulo "Fuga", que é o último, retomando a estiagem e o ciclo migratório do sertanejo. Ou seja, a história se desenvolve em um momento de relativa "estabilidade", apenas para, ao final, reafirmar a condição precária e itinerante do sertanejo (Teixeira; Silva, 2018). O que procuramos esclarecer nesse ponto é que Fabiano não se dá conta de que a crença popular apontada por Pinzani é uma falácia e o fato da sua pobreza diz respeito ao modo como a sociedade está estruturada sob a égide do capitalismo terceiro mundista. Em outras palavras, não se trata de o sertanejo não ter forças, empenho para gerir sua própria vida; trata-se de um sistema sócio-político que necessita da existência de classes subalternas para existir. Em uníssono, pensam o narrador e Fabiano: "Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse..." (VS, cap. 2).

De maneira semelhante, em *Caetés* (2013), a pobreza é abordada por João Valério. Somos apresentados aos pobres que circundam a cidade, cuja miséria exposta alivia, de certo modo, a própria dor do protagonista. O exemplo do sapateiro é emblemático nesse sentido, pois João Valério encontra conforto na ideia de que existem aqueles em situação ainda pior que a sua.

Falava do sapateiro que tem a mulher tísica e uma ninhada de filhos:
— Está lá na tripeça, batendo. E os pequenos esfarrapados, sujos...
Ouço daqui as pancadas do martelo e a tosse da mulher. Vocês não ouvem? Ninguém ouvia. — Os pés inchados, tão amarelo, as roupas imundas! Adrião erguia os ombros com enfado: — Que nos interessa isso, filha de Deus? O homem ganha a vida, é natural. Deixá-lo. — Mas é que morre de fome. Vocês sabem lá o que é ter fome? (Ramos, 2013, p. 45)

A fome, portanto, configura-se como o marco da pobreza nos dois romances. Tanto em *Caetés* (2013) quanto em *Vidas secas* (1938), a privação extrema de recursos não apenas define a condição social das personagens, mas também evidencia o desprezo das classes dominantes por sua miséria. Na cena citada, João Valério escuta Luísa lamentar a precariedade do sapateiro e de sua família, mas sua reflexão esbarra na indiferença dos mais privilegiados, como Adrião, que naturaliza essa condição ao dizer: "O homem ganha a vida, é natural. Deixá-lo". No entanto, a resignação sugerida nas palavras de Luísa, que demonstra empatia pela situação da

família do sapateiro, funciona como um contraponto à fala de Adrião, questionando a ideia de que o subalterno precisa se matar de trabalhar para, ao menos, tentar subsistir no mundo. As marteladas, simbolicamente, dão essa ideia de persistência e resignação.

Esse mesmo processo de normalização da miséria aparece em *Vidas secas* (1938), em que a pobreza é encarada como um destino inevitável por Fabiano. Cumpre, porém, lembrar: se o autor-criador de *Caetés* (2013) dá a ver, pelo recurso da ironia, o preconceito de João Valério sobre os pobres, o de *Vidas secas* (1938) põe Fabiano a pensar até "romper o fio do raciocínio", tentando entender o porquê daquela opressão toda.

Fabiano *queria* berrar para a cidade inteira, afirmar ao doutor juiz de direito, ao delegado, a seu vigário e aos cobradores da prefeitura que ali dentro ninguém prestava para nada. Ele, os homens acorados, o bêbedo, a mulher das pulgas, tudo era uma lástima, só servia para aguentar facão. Era o que ele *queria* dizer. (VS, cap. 03)

Outro estereótipo na naturalização do perfil do miserável está na constituição da família, frequentemente associada a um grande número de filhos, "mostrando como justamente a realização de seus ideais e valores traz consigo consequências negativas para os indivíduos que nela vivem (por exemplo a alienação)" (Rego; Pinzani, 2013, p. 25). Esse sentimento de resignação manifesta-se em *Vidas secas* (1938) quando Fabiano percebe sua condição miserável como um destino inescapável. No trecho a seguir, o narrador reforça a ideia de que Fabiano sequer cogita mudar sua realidade, pois acredita ter nascido para servir aos outros:

Pois não estavam vendo que ele era de carne e osso? Tinha obrigação de trabalhar para os outros, naturalmente, conhecia o seu lugar. Bem. Nascera com esse destino, ninguém tinha culpa de ele haver nascido com um destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia (Ramos, 1938, p. 78).

Assim como o sapateiro em *Caetés*, Fabiano enxerga no trabalho a única possibilidade de estabilidade – não para si, mas para sua família. Esse aspecto ressalta a indiferença dos poderosos em relação à condição financeira dos marginalizados, seja no padrão de Fabiano, seja em Adrião (ou mesmo na perspectiva de João Valério), todos eles naturalizando a subalternidade e a pobreza daqueles que estão à margem da sociedade.

Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. O patrão realizava com pena e tinta cálculos incompreensíveis. Da última vez que se tinham encontrado houvera uma confusão de números, e Fabiano, com os miolos ardendo, deixara indignado o escritório do branco, certo de que fora enganado. (VS, cap. 10)

No entanto, Pinzani (2017, p. 363) contesta essa suposta naturalidade ao argumentar que a origem do problema da desigualdade “é a própria estrutura da sociedade capitalista contemporânea, que provoca seu surgimento. Por isso, o problema só poderia ser resolvido modificando tal estrutura”. Em *Caetés* (2013), o autor-criador discute a origem deste problema ao usar a figura de Luísa para indagar aos demais se eles sabiam o que era ter fome. Holanda (2013, p. 173) complementa esse raciocínio ao dizer que “o autor põe estas coisas na boca de Luísa, mas parece que saem dele próprio.” Graciliano Ramos, mais uma vez, se posiciona como autor-criador de forma contrária aos pensamentos de Valério, cujas atitudes consistiam em inferiorizar os *pobres-diabos* — um processo que, por um lado, aquietava sua alma momentaneamente e, por outro, a fazia oscilar, (levando-o a reconhecer suas mesquinhas ou, ainda, sua ignorância acerca da condição do outro como pobre, mas credor de plena dignidade), sem destoar, contudo, de sua própria condição de subalternidade, ainda que não a tenha aceitado.

Em sua interpretação sobre as figuras de João Valério e Luís da Silva, narrador de *Angústia*, ambos personagens de Graciliano Ramos, Teixeira (2023, p. 149) expõe:

No caso desses dois, e isso é extremamente importante na obra de Graciliano, eles mais vivem o conflito da representação do que representam, quer dizer, eles discutem o tema da representação enquanto possibilidade de se poder falar do subalterno sem se identificar completamente com ele.

É nesta instância de personagens intelectuais, advindos de uma aristocracia falida, mas que não se reconhecem (totalmente) como subalternos, que João Valério e Luís da Silva problematizam a tarefa de se aproximar e de falar do pobre na literatura. O impasse que atravessa essas figuras demonstra os limites da representação quando o intelectual, mesmo orientado por um projeto crítico, fala a partir de um lugar social distinto daquele que pretende representar. A instância criadora em *Caetés* (2013), Graciliano Ramos, potencializa se pensar a alteridade ao criticar o modelo criacionista da década de 1922, justamente ao propor uma fala mediada, que busca uma verossímil representação do subalterno, que não se

confunde com a autorrepresentação deste, mas propicia reivindicar para esse, o caminho de ser ouvido e posteriormente, se auto representar.

É precisamente a partir do reconhecimento desse limite — isto é, da impossibilidade de o outro subalterno falar por si no interior de uma narrativa organizada por uma instância letrada — que *Vidas secas* (1938) se configura como resposta estética e ética. Ao assumir a alteridade entre quem narra e quem é narrado, Graciliano Ramos desloca a autoridade do discurso explicativo e evita a apropriação totalizante da voz do outro. instaurando uma ética da representação fundada no reconhecimento da diferença. Ou seja, o intelectual constrói o sertanejo, identificando-se completamente com os seus anseios, angustias e revoluções internas (total oposto do que Valério tenta fazer com seus caetés (Leite, 2002, p. 50).

Em *Vidas secas*, como se sabe, Fabiano compõe, junto com sinhá Vitória, dois filhos e a cachorra Baleia, uma família de retirantes que, ao encontrar uma fazenda abandonada, ocupa a casa destinada ao vaqueiro e lá permanece (Teixeira; Silva, 2018, p 03).

É nesse embate entre instabilidade e estabilidade que o medo torna-se o princípio que rege as ações de Fabiano: o temor da seca, o receio de ser forçado a vagar novamente pelo mundo em busca de sobrevivência. E quando a mera subsistência está garantida, a esperança da família renasce, seja no desejo de Sinhá Vitória por uma cama semelhante à de seu Tomás, seja nos anseios de Fabiano em prosperar com a terra que acabara de encontrar, seja baleia sonhando com os preás. É, portanto no anseio de se libertar da seca (o desejo utópico de Fabiano e Sinhá Vitória) que surge o segundo elemento regulador de sua condição de miserável: “as instituições de poder”. Da mesma forma que João Valério se posiciona diante do pobre em sua narrativa, ao reproduzir as ideologias dessas instituições, esse regulador reaparece por meio de figuras representativas dessas instituições para reafirmar a posição de Fabiano na sociedade.

Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovoadada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro (Ramos, 1938, p. 17).

O símbolo das marcas de ferro carrega duplo sentido: ao mesmo tempo em que oficializa a posição de Fabiano como empregado, reforça sua condição de subalternidade e servidão. Porém, enquanto o sertanejo vislumbra-se como vaqueiro, sua realidade se assemelha muito mais à de um escravo. Essa reflexão dolorosa o conduz à melancolia: “Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca” (Ramos, 1938, p. 17). Neste trecho, de maneira gradual, fica claro como a seca contribui para reforçar a estigmatização do sertanejo como um vagabundo errante. Na sociedade, essa condição assume a metáfora da escassez: seja de recursos, oportunidades ou dignidade, refletindo, nos mínimos detalhes, a negação do ideal de vida.

7. - A Representação das Relações de Poder em Vidas secas (1938) e Caetés (2013).

Para aprofundar a discussão deste capítulo, retomaremos o segundo elemento regulador citado anteriormente: as relações de poder entre as instâncias sociais, como o Mercado, a Igreja, a polícia e o subalterno. Neste contexto, analisaremos de que forma o pobre — representado por Graciliano Ramos — interage com essas instituições e como elas operam enquanto mecanismos de opressão. Em outras palavras, o foco será compreender como o subalterno enfrenta, resiste ou se submete às forças que estruturam a sociedade e perpetuam sua marginalização. Vale ressaltar aqui que uma das formas de se pensar essa resistência, consiste em uma consciência de classe permanentemente associada à um sentimento coletivo que nutre ligações intrínsecas com conexões nacionais e organizações políticas (Spivak, 2010, p. 38).

7. 1. - As instituições religiosas e governamentais e seus caracteres opressores capitalistas

Começaremos por destacar esse aspecto da consciência de classe na relação entre Fabiano e o soldado amarelo. O episódio ilustra o abuso das forças de poder contra o sertanejo e revela a posição de Fabiano como vítima da estrutura social opressora. Em um primeiro momento, o sertanejo é abordado pelo oficial e acaba se envolvendo em uma discussão logo após perder seu dinheiro em um jogo de cartas

para o próprio soldado, que o provocara. A situação rapidamente escala para a violência: Fabiano leva uma surra do oficial e de seus companheiros, sendo posteriormente levado à prisão. Teixeira e Silva (2018, p. 12) realça a forma como Fabiano reage a opressão ao dizer: “Sempre entendera que as coisas eram assim e estava acostumado a “todas as violências, todas as injustiças”, tanto que consolava os que haviam passado pela mesma situação”. Vai ser nesse ambiente de confinamento e humilhação do capítulo: *cadeia* que sua revolta se intensifica: “O governo não devia consentir tão grande safadeza. Afinal para que serviam os soldados amarelos? Deu um pontapé na parede, gritou enfurecido” (Ramos, 1938, p. 28).

Fica evidente nessa passagem uma inversão clara no papel daqueles que deveriam proteger os menos favorecidos: em vez de garantir justiça, as forças de poder do Estado se voltam contra os mais pobres, lançando Fabiano, um inocente, na cadeia. Esta ação reflete, por assim dizer, no enredo, a condição social da personagem e seu desconhecimento das leis, da justiça e, sobretudo, à ausência de letramento desse indivíduo, aspecto que o constrói como um homem bruto, habituado apenas ao trabalho braçal num ambiente árido e árduo, ao lembrar-se de seu Tomás, imagina como o velho explicaria quem ele era naquela situação: “A voz do subalterno acaba por ser mediada por alguém que se coloca na posição de reivindicar algo em nome deste outro”(Cruz, 2016, p. 233). Essa ideia de Fabiano em ter um outro que explicasse quem ele era reforça a opressão e omissão que o capítulo *Cadeia* evidencia acerca do subalterno, reverberando nas próprias instituições governamentais que fazem a manutenção de um sistema desigual e opressor que os silenciam à medida que os exploram.

No capítulo intitulado *A cadeia*, vemos um Fabiano confuso com a própria prisão, ele embrenhava-se ao tentar entender o porquê metia-se alguém na cadeia, por não saber se expressar direito, a ponto de perguntar a si mesmo que mal existia em sua brutalidade, neste caso, destituído do refinamento da elite, — uma brutalidade marcada pela falta de uma educação formal, ligada à ausência de domínio das faculdades linguísticas normativas e culta, à incapacidade de argumentar e persuadir e, de forma indireta, ao pouco prestígio social que possuía. O que se revela é um Fabiano submetido a um sistema servil quase de escravidão: entendia de animais, arrumava as cercas, mantinha tudo em ordem na fazenda. Acreditava não ter culpa por ser assim, bruto, e perguntava-se quem é que teria (Ramos, 1938, p. 30).

Sempre que buscava pensar sobre o que estava acontecendo, suas ideias se desfaziam; faltava-lhe estudo, nunca tivera acesso à escola. Por isso, não conseguia defender-se nem ordenar os próprios pensamentos. A história que o condenava parecia entrar e sair de sua cabeça, deixando-o à beira da perturbação. No fim, sua esperança recaía sobre Seu Tomás, homem instruído e de boa índole, capaz de compreender e talvez explicar quem ele realmente era. Reconhece, então, que cada um é como Deus o fez; e Fabiano, ele mesmo, era aquilo: um bruto (Ramos, 1938, p. 30).

Rousseau atribuiu aos fracos os entraves da sociedade, e aos ricos, o domínio das novas forças que moldam sua estrutura. Assim, ele expõe que a origem da sociedade está proporcionalmente relacionada à desigualdade, submetendo “todo gênero humano ao trabalho, à servidão e à miséria” (Rousseau, 1999, p. 222). Se Fabiano fosse um homem de prestígio, culto e com determinada posição social (neste caso a de um coronel), poderia simplesmente explicar a situação e sair ileso. No entanto, por ser pobre, ele é espancado e preso sem qualquer chance de defesa. Essa diferença de tratamento valida a imagem de que a justiça funciona apenas para aqueles que podem comprá-la, enquanto os marginalizados permanecem à mercê da opressão institucional.

Em *Caetés* (2013), a igreja, representada na figura de padre Atanásio, assume proporções parecidas, se comparada a instituição como forma de retenção e extorsão do capital. Para evidenciar essa lógica econômica que se sobrepõe ao bem comum, analisaremos como age o eclesiástico na cena em que o roceiro o procura para marcar um casamento entre ele e a sua prima. atitude que, segundo João Valério, contraria os princípios doutrinários que estruturam a religião. No entanto, aos olhos do padre, tal união torna-se plenamente aceitável, desde que o solicitante pague pela cerimônia.

Valério, ainda tomado pela confusão, vagueia pelas ruas da cidade com sua bengala. Quando entra no largo, naquele momento com os estabelecimentos fechados e as barracas completamente desertas, lembrando um acampamento abandonado, ele avista padre Atanásio diante do cinema, conversando com dois matutos:

— Ora viva! gritou. Caiu-me a jeito. Ia agora... Casamento de parentes é com o bispo. Precisa tirar licença, gasta aí...

— Mas, seu vigário, replicou um dos roceiros, eu não posso pagar a licença. Se V. S.^a me fizesse o favor...

— Já lhe disse que é com a Diocese. Vamos descendo por aqui, temos negócio. Pois não case, filho de Deus. Se você nem pode pagar licença, como sustenta família? Ou então pegue outra. Casamento de primos é ruim. E vão-se embora, não me amolem (Ramos, 2013, p. 99).

Isto exemplifica como a instituição religiosa, em vez de cumprir um papel espiritual e de acolhimento, se alinha a interesses políticos e financeiros. O vigário, que deveria agir com compaixão e compreender as dificuldades do roceiro, reduz o matrimônio (neste caso entre primos) a uma questão burocrática e mercantil, ignorando as condições precárias do fiel (ou, na visão de Valério, indo contra os próprios preceitos dogmáticos da igreja, apesar de ele mesmo não fazer essa reflexão quando comete o pecado de desejar - e possuir - a mulher do próximo).

Existe, portanto, uma semelhança evidente entre o Estado, representado pelo soldado amarelo, e a Igreja, personificada na figura de padre Atanásio, quando se observa a relação dessas instituições com o dinheiro disponível dos indivíduos que delas dependem. Pois, “se o poder se exerce como ele se exerce, é para manter a exploração capitalista” (Foucault, 1979, p. 114). Em ambos os casos, o poder institucional se impõe sobre os mais pobres, estabelecendo um sistema em que a capacidade de pagamento define o acesso à justiça ou aos sacramentos. No caso de *Caetés* (2013), os matutos que desejam se casar enfrentam a barreira financeira imposta pela Igreja, sendo rejeitados por padre Atanásio com um argumento semelhante ao do Estado diante dos marginalizados.

Deste modo, ao se comparar ambos os casos, a lógica é a mesma: Fabiano, em *Vidas Secas* (1938), perde seu dinheiro para um representante do Estado e, em seguida, é violentamente oprimido por ele. Da mesma forma, Atanásio impõe sua autoridade sobre o casal ao afirmar que, sem pagamento, não realizará o casamento. Ambas são situações que propiciam a visão de como essas instituições não apenas falham em proteger os mais vulneráveis, como também se tornam tiranas ao serem utilizadas como instrumentos de exploração e exclusão social desses sujeitos, sem nem se importarem em abdicar das suas funções e ferir o direito do outro: quanto a sua qualidade de vida e dignidade como pessoa.

Ao analisarem as instituições de poder em *O Auto da Compadecida* e *Vidas secas* (1938), Teixeira e Silva (2018, p. 03) afirmam: “Como são pobres, e, portanto, estão na linha de baixo da hierarquia social, não têm poder sobre ninguém, ao passo que todos se sentem em condições de lhes dar ordens”. Em outras palavras, as

experiências de opressão e as formas pelas quais cada personagem ou indivíduo reage aos diversos sofrimentos impostos pela pobreza variam conforme o grau de vulnerabilidade, moldando diferentes modos de resistência, submissão ou enfrentamento entre aqueles que ocupam as camadas mais baixas da estrutura social.

7. 1. 2 - Novo episódio: o mercado como Instância de dominação e troca desigual

O Mercado, entendido como instituição reguladora da desigualdade na sociedade capitalista e como força opressora dos subalternos, manifesta-se por meio de chefes, empresários, banqueiros, comerciantes e advogados, aparecendo em ambas as obras de maneira semelhante. A diferença fundamental, contudo, está na forma como os protagonistas se relacionam com essa estrutura: em *Caetés* (2013), João Valério incorpora a própria ideologia do mercado, enquanto, em *Vidas secas* (1938), Fabiano a teme. Esse medo é evidenciado quando Fabiano expressa sua desconfiança em relação aos comerciantes da cidade, afirmando que poderiam roubá-lo facilmente. (Esse pensamento de Fabiano funciona como uma metáfora para os preços abusivos praticados pelos comerciantes, ou empresários, revelando a lógica capitalista que adultera ou reduz a quantidade de produtos e alimentos vendidos, ao mesmo tempo em que eleva seus preços de modo desproporcional.

Para Marx (2013, p. 255) “A mercadoria está sempre do lado do vendedor, o dinheiro sempre do lado do comprador, como meio de compra. Ele funciona como meio de compra na medida em que realiza o preço da mercadoria” O medo de Fabiano reside justamente na relação que antecede o dinheiro, uma vez que é a mercadoria ou, quem a detém, que estabelece o seu preço, cabendo ao comprador, apenas aceitar a condição do vendedor.

Veremos a seguir uma possível ilustração da ausência de segurança inflacionária e adulteração à qual o subalterno está exposto, consequência direta de altos impostos e oscilações econômicas que se convertem em insegurança alimentar para aqueles que vivem em situação extrema de pobreza:

Fabiano fora a feira comprar mantimentos, enquanto caminhava pelas lojas da cidade escondia o pano com o dinheiro, quando pechinchava alguns tostões encôvado, estava sempre com medo de ser passado para trás. Caminhava indeciso, levado por uma desconfiança que lhe dava um caráter oblíquo. Quando finalmente

tirou o dinheiro do bolso, quase cedeu à compra, mas se arrependeu no mesmo instante, convencido de que todos os caixeiros roubavam no preço e na medida. Guardou as notas bem amarradas na ponta do lenço, enfiou tudo na algibeira e seguiu para a venda de seu Inácio, onde deixara os seus picuás. Lá, confirmou outra suspeita: o querosene estava misturado com água e decidiu beber uma pinga. Seu Inácio trouxe a garrafa de aguardente, Fabiano encheu um copo e bebeu um gole cuspendo-a, tinha quase certeza de que a cachaça estava misturada com água. E, enquanto deixava o copo no balcão, perguntou-se por que seu Inácio botava água em tudo (Ramos, 1938, p. 24). Enquanto Fabiano se oprimia diante do mercado, João Valério via nele o caminho para oprimir.

Para João Valério, o mercado funcionava como garantia de prestígio e manutenção do status social burguês. Ele almejava pertencer de corpo e alma aquela sociedade burguesa que detinha influência política e econômica. Os chás oferecidos por Adrião Teixeira ilustravam bem essa organização política pertencente à uma dada engrenagem social: ali, reuniam-se representantes da religião, da justiça, da política, da indústria farmacêutica e, sobretudo, os detentores do capital e dos meios de produção.

Às quintas-feiras e aos domingos, João Valério costumava ir aos chás oferecidos por Adrião. Passavam longos períodos jogando conversa fora, a personagem se divertia ao participar de duas conversas que sempre se cruzavam: uma sobre moda, outra sobre câmbio. De vez em quando, Luísa comentava sobre contos, poesias ou novelas. O marido, porém, logo caía no sono. Quando não dormia, levantava-se com grandes bocejos, caminhando de um lado para o outro e reclamando que a enxaqueca não o deixava apreciar a conversa da esposa. Ele entendia de comércio, o restante, eram filosofias das quais não tinha nenhum interesse (Ramos, 2013, p. 18).

Quando vinha o advogado Barroca, sério, cortês, bem-aprumado, a sala se animava. Também aparecia com frequência o tabelião Miranda, Miranda Nazaré, jogador de xadrez, com a filha, a Clementina. E o vigário, o dr. Liberato, Isidoro Pinheiro, jornalista, pequeno proprietário, coletor federal, tipo excelente. Luísa, ao piano, divagava por trechos de operetas; Evaristo Barroca, com os olhos no livro de músicas, tocava flauta (Ramos, 2013, p. 18).

Havia, portanto, por parte de João Valério, certa proximidade com aqueles que detinham ou ocupavam posições privilegiadas nas instituições que regulavam a

desigualdade e a opressão em Palmeira dos Índios. Ainda assim, mesmo transitando nesses ambientes, o protagonista se encontra em uma posição de subordinação diante das forças institucionais que administram a ordem dessa sociedade. É nesse cenário que Evaristo Barroca desperta nele um sentimento de inveja: embora, tal como Valério, fosse recém-chegado, o bacharel rapidamente se consolidara como figura de prestígio nos encontros sociais, exercendo influência significativa no mercado local. Gimenez (2008, p. 174); reforçará o embate de João Valério com o mercado ao afirmar: “A ascensão financeira era para ele mais um desatino do que um propósito. Por isso, inveja também os bacharéis que, bem assentados nos esquemas, acumulam os lucros e os privilégios dessa sociedade”.

Contudo, vale destacar duas semelhanças imprescindíveis nos romances: a primeira pauta-se no modo operante da burguesia. João Valério se sente inferior por não possuir a riqueza daqueles que o cercam e, por isso, suas artimanhas acabam rendendo-lhe olhares de desdém por parte da elite. Ocorre, portanto, um ciclo de reprodução: o mesmo olhar de desprezo que ele recebe dos mais ricos, João Valério direciona a Balbino, à mulher do sapateiro e à sua família. No entanto, neste caso, teoricamente, há essa assimilação na mente da personagem, o que pode resultar em um tratamento diferente do desdém que ele tece sobre aqueles em condição inferior à sua. Essa é mais uma metáfora de como opera o sistema capitalista, em que é preciso haver uma escala de inferioridade e superioridade econômica, o que termina por ser determinante na organização social.

Dentre essa hierarquização do capitalismo, sempre existirá alguém em condições piores para se comparar, remetendo também na ideia marxista denominada de exército industrial de reserva (Marx, 1999; Trindade, 2017), por esse motivo, o ciclo de reprodução acontece. Segundo as ideias fulcotiano, o oprimido oprimirá quem estiver abaixo dele nas relações de poder, apesar desses autores se divergirem em alguns momentos, ainda sim, suas ideias ilustram como se dá o embate das classes na esfera de um poder excludente e opressor. A ideia desse ciclo, retoma e reflete as relações de poder em que Adrião e a burguesia exerce sobre João Valério e, como a vontade de se tornar superior faz com que ele comece a inferiorizar os mais pobres, a exemplo, do pai da Clementina, o s.r. Nicolau Varejão ((Foucault, 1979; Ramos, 2013).

Marx, em o capital I, aborda a necessidade dessa reserva industrial de trabalho, para a manutenção do capitalismo (Marx, 1999). Conceito esse que dialoga muito bem

com o capítulo: *Contas*, uma passagem de *Vidas secas* (1938), da qual Fabiano influenciado pela mulher, sinhá Vitória, questiona o patrão sobre estar recebendo um valor menor do que deveria receber, sendo, posteriormente, confrontado pelo seu chefe, o qual ameaça-o, afirmando que se ele não estivesse satisfeito, que procurasse um outro emprego (Ramos, 1938).

Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria! (Ramos, 1938, p. 75-76).

Ou seja, ilustrativamente, para a manutenção do capitalismo, se 95% das pessoas estiverem empregadas, ainda existiriam 5% para os substituírem, assim como o empregador de Fabiano o faz ao dizê-lo ser substituível, situação, essa, ainda mais desproporcional que o exemplo a título de ilustração. No caso de Fabiano, o ressentimento que ele nutre pela elite acaba totalmente em submissão, o que por um lado, ressalta à responsabilidade dele com a família. “Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à-toa, pedia desculpa” (Ramos, 1938, p. 76). Mais adiante, Fabiano acabou sentando numa calçada, ao folhear o salário, ficou olhando para as notas, tentando calcular quanto haviam lhe roubado. “Não podia dizer em voz alta que aquilo era um furto, mas era” (Ramos, 1938, p. 76).

Spivak (2010, p. 24) contextualiza que “O vínculo com a luta dos trabalhadores está localizado no desejo de acabar com o poder em qualquer local de aplicação”, essa afirmação, diverge dos pensamentos de Foucault, segundo o qual a mobilização dos trabalhadores não eliminaria o poder, mas o deslocaria, produzindo novas formas de exercício do poder em prol da consciência de classe do proletariado (Foucault, 1979). É neste caminho que o narrador de Fabiano ilustra a superioridade da personagem em relação as instituições que o oprime, ao relatar por exemplo, as características físicas do soldado amarelo, e ressaltar a magnitude do sertanejo na figura de Fabiano, assim como sua capacidade de dar cabo daquele tipinho, que o narrador convoca o leitor a reconhecer a potência latente do subalterno diante das engrenagens institucionais que o esmagam, ou seja, a necessidade da consciência de seu próprio poder em relação a essas instituições, e como a leitura possibilita agir de forma eficiente no enfrentamento da opressão por parte dessas instituições.

7. 2 A Relação entre Sujeito e Autoridade em Caetés (2013) e Vidas Secas (1938)

O segundo ponto deste capítulo refere-se à maneira como os sujeitos situados abaixo na hierarquia social lidam com as instituições de poder. Em *Caetés* (2013), João Valério, embora não pertença organicamente às camadas dominantes, desenvolve modos particulares de se relacionar com essas instâncias, aderindo, de maneira consciente ou não, aos valores que estruturam o espaço burguês e excludente de Palmeira dos Índios. Ora tenta sobressair-se mediante galanteios, assumindo um ar de superioridade que apenas disfarça a hostilidade latente diante daqueles que ocupam posições mais elevadas, traduzidas na mediocridade daquela sociedade. Outrora se deixa atravessar pela inveja e pelo medo, especialmente, quando se vê diante de figuras como Evaristo Barroca, Adrião Teixeira e D. Engrácia, cujas autoridades simbólicas e econômicas o diminui.

Essa mesma sensação acompanha Fabiano no capítulo: *A festa*. Ao chegarem à celebração natalina da cidade, a família de retirantes acompanhada da cachorra Baleia entra na igreja. Balei permanece na calçada, olhando ao redor com inquietude. Os meninos, diante daquele espaço subitamente alargado, observam os pais diminuírem-se. Fabiano, em silêncio, olhava para as imagens e velas acesas, sentia-se constrangido em trajas novos “Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que os outros mangavam dele. Fazia-se carrancudo e evitava conversas” (Ramos, 1938, p. 62).

O que diferencia o modo como João Valério lida com a opressão em relação a Fabiano, é o fato de ele, assim como seu Tomás em *Vidas Secas* (1938), ocupar o lugar de intelectual dentro da narrativa. Valério não se cala diante dessas instâncias do poder; ao contrário, projeta-se como alguém que deveria ascender ao topo da hierarquia social, chegando, inclusive, a brigar com um parente do advogado Barroca, recém-chegado à cidade. Ao longo do romance, empenha-se em contar vantagens na tentativa de ocultar seus fracassos diante dessas instituições, o que, por um lado, não só revela a distância entre seu desejo e a realidade, bem como, por outro, a fragilidade de seu projeto de ascensão, sustentado muito mais por discursos do narrador do que por ações concretas que convençam o leitor. Diferentemente de seu rival, o advogado, Valério deseja intensamente, e é desse desejo que decorrem suas quedas. “A grande

ironia está em mudar as aparências sem modificar o que realmente estrutura aquele modelo de sociedade excludente e impositiva, além de criar a ilusão em João Valério de que ele pode vencer aquilo que o tem vencido” (Paula, 2017, p. 36). Tal como ocorre com Fabiano quando encontra a fazenda abandonada e acredita, por um instante, que ali poderia reconstruir a vida. Nas palavras de Luís Bueno sobre o perfil dessas personagens, o pesquisador discorre:

Valério, Paulo, Luís, Fabiano. Pobres homens desejando muito e obtendo pouco — ou obtendo o que não desejam. Debatendo-se num esforço inútil por uma realização que não sabem onde está. Incapazes de lutar contra as estruturas que os oprimem e chafurdando numa briga encarniçada em que derrotam apenas a si mesmos e às Luíças e Adriões que cruzam seus caminhos (Bueno, 2013, p. 226).

A retórica da exclusão é clara: se desconsiderarmos João Valério, que ocupa uma posição intermediária como subalterno burguês, todos os outros personagens na classificação de subalternos, tanto em *Vidas Secas* (1938) quanto em *Caetés* (2013), são submetidos à mesma condição de passividade social. Presos em um ciclo contínuo de pobreza, não demonstram uma perspectiva real de mudança de vida em suas ações, apesar de em *Vidas secas* (1938), esse vislumbre vir consolidado em uma suposta vontade de ir para o sul (metrópole), do qual os filhos de Fabiano e Sinhá Vitória pudessem estudar e ter uma vida diferente da dos pais. Teixeira e Silva (2018, p. 06) reforça essa análise ao argumentarem: “O desejo de Fabiano era de educar os filhos, ter um lugar que fosse seu, não ter que mais uma vez fugir da seca. Isso talvez lhe conferisse a dignidade da qual sente falta”.

Nessa trajetória acerca da maneira como os sujeitos situados abaixo na hierarquia social lidam com as instituições de poder, em *Vidas Secas* (1938), destaca-se de forma contundente o posicionamento de Fabiano. Desde o início, sabe-se que diante da opressão, a personagem não possui voz; sua existência discursiva é sistematicamente reprimida. Isso é ilustrado no capítulo: festa, quando Fabiano evita qualquer diálogo, e ao longo de toda a narrativa esse silenciamento se repete: seja na cadeia, seja diante do patrão, num conjunto de barreiras institucionais que se impõem sobre o sertanejo, impedindo-o de reagir. Sem meios para revidar, Fabiano limita-se a aceitar, suportando a violência estrutural que o cerca. A mesma lógica se reproduz no segundo encontro com o soldado amarelo, cuja a obediência ao governo fica explícita no trecho a seguir:

Aprumou-se, fixou os olhos nos olhos do polícia, que se desviaram. Um homem. Besteira pensar que ia ficar murcho o resto da vida. Estava acabado? Não estava. Mas para que suprimir aquele doente que bambeava e só queria ir para baixo? Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava a sua força.

Vacilou e coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins.

Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro.

— Governo é governo.

Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo (Ramos, 1938, p. 86)

A personagem vive um embate entre a submissão e violação. Este capítulo apresenta Fabiano em seu habitat natural, a caatinga, espaço no qual sua força física e sua familiaridade com o ambiente contrastam com a fragilidade do soldado que representa uma das instituições que o oprimem. Quando reencontra a figura que o lançara na cadeia, percebe-o fraco, magro, o tom de amarelo indica fragilidade, medo e debilidade diante do homem robusto que, outrora, ele provocara e conduziria à prisão. Ainda assim, Fabiano interrompe o impulso de fúria; poderia destruí-lo sem esforço. Lembra-se, nesse instante, da época em que era solteiro, cabra valente, nutria vontade de entrar para o cangaço, mas agora tinha família. Para Luís Bueno:

“Não é fácil encontrar essa figura humana em operários esmagados pelo sistema de exploração-capazes, como o Fabiano de *Vidas Secas* (1938), de levantar o facão contra os que representem a ordem constituída, mas incapazes de desferir o golpe” (Bueno, 2001, p. 332). Lutar contra o governo, constitui-se um embate danoso, capaz de destruir sua família, seu trabalho e por fim, a própria vida. Para Fabiano, a família tornou-se um escudo para justificar sua própria obediência ao governo, ele assume sua inutilização diante de um amarelo de farda. A maneira com a qual ele segue, permite induzir certo fatalismo, não é apenas uma constatação, mas a expressão de um princípio internalizado que regula seus desejos, seus olhos, em alguns trechos se enchem de esperança por mudança. Mas, logo, sua consciência o regula. Como é neste caso, governo é governo.

Para Teixeira e Silva (2018) Fabiano também se revolta mediante seus próprios sentimentos em relação as injustiças sofridas, mas, basta uma ameaça, que assim como na cena do soldado amarelo, ele engole a revolta, abaixa a cabeça e fica sem reação. Pensar João Valério, nesta perspectiva, esbarraria com as suas vantagens,

mesmo após suas falhas. Valério sai do jornal *A semana* de padre Atanásio, diz ser socio de Vitorino Teixeira, diz ter abandonado o romance, porque comerciante não precisa dessas filosofias. Assim como a justificativa de Fabiano, Valério está sempre inventando desculpas, por exemplo, quando o advogado Barroca, visitara-o, pedindo a ajuda do Valério para publicação de dois artigos, o que sucedeu-se, depois, na candidatura do advogado para deputado, a reação de João Valério foi a de criticar o advogado:

Eu conheci logo que ele me mostrou os originais, acudi. Aquilo não mete prego sem estopa. Não lhe invejo o gosto. Tanta chaleirice, tanta baixeza, por uma cadeira na câmara de Alagoas. É um pulha. Antes ficasse aqui, explorando os matutos, que fazia melhor negócio. Um idiota (Caetés, 2013, p. 33).

Nota-se que, a personagem diz: *Não lhe invejo o gosto*. Justamente por não ser tão ardilosa quanto seu rival, pelo contrário, estava, neste momento, se debruçando de inveja do advogado. Aliás, caracteriza o teor dos artigos, como humilhação por uma mísera cadeira na câmara, o que por outro lado, traduz o advogado, que agora é deputado, como membro do governo, uma das instituições de poder que, ao contrário do que ele afirma, representa cargo de muita relevância e aspiração para os figurões daquela cidade. Ou seja, assim como Fabiano, João Valério se revolta mediante seus próprios sentimentos, mas não em relação as injustiças sofridas e sim, pelas diversas falhas que ele conquistou nas suas tentativas de ascensão. Frustrava-se e se admirava com aqueles que ocupavam e ascendiam socialmente naquela sociedade medíocre, onde entre os medíocres, era o menor.

Como contrapartida, detestava todos hierarquizados abaixo dele: Nicolau Varejão, o sapateiro e a mulher tísica, os descendentes da Cafurnia. A pobreza, que para Fabiano, caracterizava-se como algo fatalista: Deus quis assim, para João Valério, era o contrário, ele merecia a fortuna da velha rica que se ocupava apenas em rezar o terço, merecia a mulher do seu chefe, porque ele era velho e doente, já Valério novo, sabia métrica e escrituração. Sempre se colocando como injustiçado pela sociedade, no entanto, afirmando ser superior aquelas pessoas sem caráter que esbanjavam sua fortuna e riqueza pela cidade.

Este capítulo redesenha as instituições de poder e seus modos operante nestes dois romances, justamente para entender a dinâmica dos personagens em seus respectivos mundos ficcionais, e como essas relações de poder entre as instituições

capitalistas opressoras influenciavam ou moldavam a vida e seus comportamentos. Tanto Fabiano quanto João Valério, cada qual situado em posições distintas dentro da hierarquia social, revelam como os sujeitos subalternizados, seja pela miséria material, seja pela ambição frustrada de ascensão, são afetados pelas formas de poder que regulam a vida no sertão e na cidade.

Enquanto Fabiano sofre diretamente a violência institucional, submetido ao arbítrio do Estado e às armadilhas do mercado, João Valério internaliza os valores burgueses, reproduzindo, em escala menor, os mesmos mecanismos de exclusão que o oprimem. Mas, apesar das diversas estratégias estabelecidas por Valério, assim como Fabiano, suas tentativas e desejos de dignidade e ascensão social, esbarram-se no pouco que a sociedade capitalista tem a oferecer. Indo mais a fundo, enquanto João Valério nos ilustra o modo operante das elites, dos discursos ideológicos dominantes, Fabiano, redesenha o subalterno na sua esfera mais ignorante, fatalista e totalmente obediente as instituições de poder que a ele se impõe de fora visceral e desumana. Desse modo, evidencia-se que as instituições religiosas, estatais e econômicas operam como vetores de manutenção da hierarquia social, não apenas conferindo legitimidade às desigualdades já instauradas, mas também reforçando-as por meio de práticas cotidianas de controle e exclusão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração os aspectos analisados, demonstrou-se que *Caetés* se estrutura como uma metanarrativa crítica que, em seu plano de fundo, problematiza a representação do outro de classe e o papel do intelectual no processo de criação literária. Nesse sentido, Graciliano Ramos constrói João Valério como um narrador-personagem incapaz de reconhecer a alteridade dos sujeitos que o cercam. Tal incapacidade manifesta-se tanto na esfera social — marcada pela mediocridade da vida provinciana em Palmeira dos Índios — quanto em seu projeto literário fracassado, no qual os indígenas caetés são reduzidos a objetos desprovidos de densidade cultural, social e histórica. Assim, o fracasso do romance escrito por João Valério não se configura como uma limitação técnica ou estética, mas como um fracasso ético decorrente da impossibilidade de se sair de si e de reconhecer o outro como sujeito.

A partir dessa perspectiva, o estudo evidenciou que Graciliano Ramos, enquanto autor-criador (instância 01), sustenta uma posição ética oposta à de João Valério (instância 02), operando uma autocrítica acerca dos limites a partir dos quais o intelectual pode ou não falar pelo outro ao assumir a alteridade como função ética da representação. Em contrapartida, João Valério, como autor-criador, não fazia esforço algum para dar densidade e subjetividade a seus personagens. A maneira como descreve os caetés — frequentemente associados a imagens de violência, primitivismo e canibalismo, traduzia-os como seres atrasados e destituídos humanidade (na perspectiva eurocêntrica do civilizado).

A hipótese de que os fragmentos metanarrativos presentes em *Caetés* (2013) funcionam como peças de um mesmo projeto estético, no qual se articulam duas instâncias criadoras indissociáveis, revelou uma imagem unitária do romance como reflexão crítica sobre a representação do outro. Ao construir João Valério como uma paródia do escritor que busca prestígio social por meio da escrita, Graciliano problematiza modelos estéticos anteriores — do romantismo ao modernismo. A instância 01 utiliza-se a 02, justamente para ascender essa discussão, apontando uma necessidade de desconstruir a ideia de que representar o outro — está para além de reduzi-lo ao objeto de seus projetos ideológicos, assim sendo, *Caetés* articula dois planos ficcionais complementares, cuja integração oferece ao leitor uma compreensão mais ampla do projeto literário do romance: enquanto João Valério reifica, Graciliano Ramos expõe criticamente esse processo. Ao expor o fracasso de João Valério,

Graciliano Ramos revela que toda representação é atravessada por escolhas éticas e que a literatura, quando abdica do reconhecimento da alteridade, condena-se à esterilidade estética e moral.

A comparação entre *Caetés* (2013) e *Vidas Secas* (1938) permite observar uma evolução no modo como Graciliano Ramos enfrenta o problema de falar pelo outro, sendo, *Vidas secas*, um exemplo concreto de alteridade, onde o narrador se compadece com o sujeito que se pretende representar. Se, no romance de estreia, Ramos critica os intelectuais que ainda reificam as suas personagens, reduzindo-os a uma maneira fracassada de representar o outro, *Vidas secas*, explora o ápice da alteridade no processo de composição da representação. Ao utilizar-se do discurso indireto livre o narrador se aproxima eticamente de uma família de retirantes analfabetos, marginalizados e silenciados pela opressão social. Dessa forma, *Caetés* pode ser lido como um laboratório estético e ético, no qual o autor ensaia, critica e reformula sua própria posição enquanto intelectual diante do outro.

Por fim, ao observar as instituições de poder em ambas as narrativas e a maneira como cada protagonista se relaciona com a opressão, percebe-se que João Valério, embora igualmente submetido a estruturas hierárquicas, acaba por reproduzir os mesmos mecanismos de dominação sobre aqueles que ocupam posições ainda mais vulneráveis. Nessa perspectiva, a opressão não se manifesta de forma direta, mas infiltra-se nas relações cotidianas, nos julgamentos morais e nas representações que estruturam seu universo ficcional, incluindo as personagens de seu livro, os caetés. Em *Vidas Secas*, por sua vez, Fabiano configura-se como o subalterno em sua forma mais fatalista, inteiramente submetido às instituições de poder, chegando, inclusive, à experiência da prisão. Nesse horizonte, a comparação entre João Valério e Fabiano revela duas posições distintas dentro de um mesmo sistema opressor: se Fabiano representa o sujeito esmagado pelo poder, João Valério encarna aquele que, ao internalizar a lógica da dominação, converte-se em agente de sua reprodução, projetando sobre outros personagens, sobretudo os mais fragilizados, a violência simbólica que ele próprio sofre. Assim, *Caetés* e *Vidas Secas* não se opõem, mas se complementam na exposição de um sistema social em que o poder opera tanto pela imposição direta quanto pela incorporação ideológica, revelando, assim, que a dominação não se mantém apenas pela força, mas também pela ideologia, ou, ainda, pela naturalização das desigualdades e silenciamento gradual dos sujeitos subalternizados.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Prefácio**. In: *Pode o Subalterno Falar?*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010. 133 p.
- ALVES, Vinícius Cardoso. **Modulações da ironia**: uma leitura de Caetés, de Graciliano Ramos. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. 2024. 184 p. Disponível em: < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-18062025-151106/pt-br.php>>. Acesso em: 13 Abr. 2025.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria E. G. G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. [e-book]. 415 p. Disponível em: <https://oportuguesdobrasil.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/02/livro_bakhtin_estetica_criacao_verbal.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2025.
- CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. **Caetés**: uma grande estreia. In: RAMOS, G. *Caetés*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 218–226.
- CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. **Uma história do romance brasileiro de 30**: tomo I. 2001. 944 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- COMPAGNON, A. **O Demônio da Teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 1999. 297 p.
- CRUZ, Lua Gill da. **É isto um nordestino?**: representação, crítica e literatura. In: PEREIRA, Marcos Paulo Torres; LCHAT, Marcelo. *Pelo Sertão, o Brasil*. Organização de Marcos Paulo Torres Pereira e Marcelo Lachat. Macapá: UNIFAP, 2016. p. 230–258.
- GIMENEZ, Erwin Torralbo. **Caetés**: nossa gente é sem herói. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 47, p. 161–181, set. 2008. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=405641269009>>. Acesso em: 5 dez. 2024.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Caetés**. In: RAMOS, G. *Caetés*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 171–177.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**: ou a polêmica em torno da ilusão. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002. [e-book]. 93 p.
- MARX, Karl. **O Capital**: Crítica da economia política. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013. 1493 p.
- PAULA, Felipe Oliveira de. **O mundo mal arranjado de João Valério**. *Itinerários*, Araraquara, n. 44, p. 31–42, jan./jun. 2017.

PEIXOTO, José Adelson Lopes. **Memórias e Imagens em Confronto: Os Xucuru-Kariri nos acervos de Luiz Torres e Lenoir Tibiriçá**. 2013. 140 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

PEREIRA, M. P. T.; LACHAT, M. **Pelo Sertão, o Brasil**. Organização de Marcos Paulo Torres Pereira e Marcelo Lachat. Amapá: UNIFAP, 2016. 338 p.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 117-142

RAMOS, G. **Caetés**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. 269 p.

RAMOS, G. **Garranchos**. Organização de Thiago Mio Salla. 1. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2012. 351 p.

RAMOS, G. **Linhas Tortas**. 2. ed. São Paulo: Record, 1967. 280 p.

RAMOS, G. **Vidas Secas**. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938. 94 p.

REGO, W. L.; PINZANI, A. **Vozes do Bolsa Família: autonomia, dinheiro e cidadania**. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2013. 241 p.

RIBEIRO, G.S. **O drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida**. 2012. 259 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. Cronologia e introdução de Jacques Roger. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SIBIN, E. A. **O narrador de Caetés: histórias paralelas**. **Recorte**, v. 11, n. 1, p. 1 – 15, jan./jun. 2014.

SOARES, C.; SILVEIRA, A. J. T.; LAURIOUX, B. **Mesa dos sentidos & sentidos da mesa**. Coimbra: Board, 2021. [e-book]. 347 p. DOI: 10.14195/978-989-26-2061-9. Disponível em: <<https://www.ucpress.uc.pt>>. Acesso em: 20 fev. 2025.

SPIVAK, G. C. **Pode o Subalterno Falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010. 133 p.

TEIXEIRA, Heurisgleides Sousa. **Andaimos expostos: a filosofia da composição na metanarrativa de Graciliano Ramos em São Bernardo**. 2023. 209 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) Instituto de Estudo e Linguagem de Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

TEIXEIRA, Heurisgleides Sousa; SILVA, Alexandre da. **A experiência da pobreza em “Vidas Secas” e no “Auto da Compadecida”**. **Plural Pluriel**, n. 18, p. 1–16, 2018. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/146>.

TODOROV, Tzvetan. **Prefácio**. In: BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria E. G. G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. [e-book]. 415 p. Disponível em: <https://oportuguesdobrasil.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/02/livro_bakhtin_estetica_criacao_verbal.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2025.