

Graciliano Ramos e o Romance (numa leitura de *Caetés*)

Pedro Dolabela Chagas¹

Resumo: Apresentação de *Caetés*, de Graciliano Ramos, em um diálogo com os conceitos de “desejo” e de “romance romanesco”, de René Girard, de “retórica” e de *filler*, de Franco Moretti. Caracterização girardiana de João Valério; discussão do solo social que fundamenta o seu desejo por Luísa. A partir da caracterização morettiana da técnica narrativa do *filler*, discussão da ficcionalização do círculo de classe média da cidade de província. Discussão sobre a retórica como modo de veiculação dos valores regentes da representação da matéria social através da manipulação da técnica literária. Para a conceitualização da representação da sociedade brasileira contemporânea em *Caetés*, comparação com *Raízes do Brasil*, de Sérgio B. de Holanda. Discussão da condição de Graciliano Ramos como romancista, como romancista brasileiro e como teórico do Brasil: a variabilidade interna da sua obra; o seu lugar na história literária brasileira.

Palavras-chave: Franco Moretti. Graciliano Ramos. História da literatura brasileira. René Girard. Sérgio Buarque de Holanda.

Abstract: Presentation of Graciliano Ramos's *Caetés* through a dialogue with René Girard's concepts of “desire” and “romanesque novel” and with Franco Moretti's concepts of “rethoric” and “filler”. Girardian characterization of João Valério; discussion of the social foundations of his desire for Luísa. From the Morettian characterization of the narrative technique of the “filler”; discussion of Ramos's fictionalization of a provincial middle class environment. Discussion about rethoric as a means to communicate values that will give shape to the literary representation of the social matter through the manipulation of the literary technique. To conceptualize *Caetés's* representation of contemporary Brazilian society, comparison with Sérgio B. de Holanda's *Raízes do Brasil*. Discussion of Graciliano Ramos's condition as a novelist, as a Brazilian novelist and as theorist of Brazil: his work's internal variability; his place in the history of Brazilian literature.

¹ Professor de Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFPR, tem experiência na área de Letras e Filosofia, com ênfase em epistemologia do pensamento estético, teoria literária, literatura brasileira e norte-americana. Desenvolve atualmente uma série de estudos relacionando as teorias do romance e da narrativa às teorias da contingência como os estudos da complexidade e da evolução.

Keywords: Brazilian literary history. Franco Moretti. Graciliano Ramos. René Girard. Sérgio Buarque de Holanda.

Desejo

Logo no início da ação de *Caetés*, João Valério capta no olhar da esposa do chefe uma ligeira ambiguidade, que ele prontamente interpreta da maneira como lhe interessa: não seria aquilo uma rápida insinuação de afeto, não seria possível que Luísa secretamente correspondesse à paixão que ele sentia por ela? Não havia como saber, mas o efeito da hipótese é imediato; da mera conjectura, ele salta para uma visão acabada do seu futuro em comum:

Se ela me preferisse ao marido, não fazia mau negócio. E quando o velhote morresse, [...] eu amarrava-me a ela, passava a sócio da firma e engendrava filhos muito bonitos. Embrenhei-me numa fantasia doida por aí além, de tal sorte que em poucos minutos Adrião se finou, padre Atanásio pôs a estola sobre a minha mão e a de Luísa, os meninos cresceram, gordos, vermelhos, dois machos e duas fêmeas. À meia-noite andávamos pelo Rio de Janeiro; os rapazes estavam na academia, tudo sabido, quase doutor; uma pequena tinha casado com um médico, a outra com um fazendeiro – e nós íamos no dia seguinte visitá-las em São Paulo (RAMOS, 2006, p. 24-25).

Está tudo equacionado, fechado. Pula-se em um ápice da insinuação de uma possibilidade para a sua concretização perfeita: Luísa já não é mais objeto de uma paixão fugaz, mas de um amor seguro, oficializado, *adequado* – ou pelo menos assim poderíamos pensar até que, 18 páginas mais tarde, uma certa Marta, filha de d. Engrácia, surgisse no horizonte. Herdeira solteira, que tocava piano, fazia flores de parafina e falava francês, ante a súbita sugestão de uma possibilidade, João Valério se põe mais uma vez a sonhar:

Ficávamos noivos, casávamos, d. Engrácia morria. Imaginei-me proprietário, vendendo tudo, arredondando aí uns quinhentos

contos, indo viver no Rio de Janeiro com Marta, entre romances franceses, papéis de música e flores de parafina. Onde iria morar? Na Tijuca, em Santa Teresa, ou em Copacabana, um dos bairros que vi nos jornais. Eu seria um marido exemplar e Marta uma companheira deliciosa, dessas fabricadas por poetas solteiros. Atribuí-lhe os filhos dedicados a Luísa, quatro diabretes fortes e espertos (RAMOS, 2006, p. 42-43).

Mudam as esposas, mas a fórmula permanece. João Valério projeta um final ótimo sem considerar o processo da sua realização: o seu desejo opera um salto, sem levá-lo a imaginar as ações interpostas até a sua concretização. É tudo simples: a situação financeira será resolvida pela herança ou pela apropriação do patrimônio, o modelo de felicidade – o local de residência, o *status* social, o modelo de família – está informado pelas revistas. O que isso diz, em *Caetés*, sobre as relações de Graciliano Ramos com o Brasil e sobre as suas relações com o romance?

René Girard (2009) nos sugere situar o delineamento do desejo de João Valério dentro da tradição *romanesca*, à qual Girard contrapunha o “romance romântico”. Movimentam os enredos dos “romances romanescos” as ações de personagens movidos pelo desejo, mas que demonstram não desejarem por si mesmos, emulando o desejo de outrem. Eles revelam assim a função estrutural adquirida, no romance romanesco, pela compreensão do desejo que Girard vê predominar nas trocas sociais em geral: desejamos aquilo que é desejado por alguém (por quem sentimos inveja ou a quem tomamos como modelo). Em um enredo “romanesco”, se o objeto do desejo é desejado por um terceiro, então o desejo do personagem é “triangular”, sendo que esse “terceiro” pode ser interior ou exterior à ação romanesca (que pode abrigar simultaneamente as duas variantes): em *Caetés*, em relação à Luísa (objeto desejado), o “terceiro” é naturalmente Adrião, seu marido e patrão do narrador, sujeito desejante.

A este “terceiro”, fonte de estímulo ao desejo e de sanção do valor do objeto desejado, Girard (2009) dá o nome de “mediador”. O herói sente pelo mediador uma admiração que pode levar à concorrência e à

raiva; na condição de “modelo do desejo”, o mediador, percebido como “inalcançável”, pode chegar a produzir no sujeito desejante até mesmo um sentimento de humilhação – que jamais se confundirá, porém, com a impotência paralisante, uma vez que a humilhação impulsiona o personagem à ação, propulsiando o desenvolvimento do enredo. Tal entrelaçamento entre a admiração, a concorrência e a raiva revela como, em *Caetés*, assim como em Proust (que Girard (2009) toma como paradigma), a admiração de João Valério não recai sobre Adrião em si, mas sobre a sua posição social. Tal como na atração que Mme. de Guermantes desperta em Mme. de Verdurin, é forte a *concorrência* de João Valério com Adrião, ainda que a sua raiva por ele não possa ganhar plena vazão: a bondade e a ingenuidade de Adrião obrigam João Valério, no limite, a cobrir-se de culpa pelo assédio à sua esposa, a sua raiva é refreada pelo menosprezo que ele sente por si mesmo ao manifestar o seu desejo. Notabilizará, pois, a construção do desejo em *Caetés* a recorrência da *autocrítica* que o desejo tantas vezes desperta no narrador: ao invés de deixar-se mover pela raiva despertada pela tensão entre a veneração submissa e o rancor por reconhecer-se submisso à veneração (que tanto motiva os movimentos estratégicos nos *salons* proustianos), João Valério sente-se como um traidor, não apenas de Adrião, mas de todo o círculo à sua volta, cindindo-se moralmente entre a vergonha solitária e a fome pela satisfação do desejo.

Esta autocrítica não se confunde, porém, com qualquer consciência da mediação triangular do desejo: a exemplo dos personagens discutidos por Girard (2009), João Valério não conhece conscientemente as mediações do próprio desejo, escondendo de si mesmo o elemento de cálculo da sua paixão por Luísa. O leitor é assim convencido da realidade da sua paixão, isto é: ele é convencido de que o desejo parte do sujeito desejante, e não do desejo do outro. João Valério não apenas se convence, mas nos convence do seu amor por Luísa; a verdade sobre o seu desejo é tanto desvelada quanto obscurecida ao longo da narrativa: se o leitor entrevê o seu componente de ambição (por riqueza e prestígio), ela é simultaneamente obscurecida pela aparência de verdade com que João

Valério a reveste. É esta complexidade o que nos permite identificar em *Caetés* um enredo que (pela terminologia de Girard) não se apoia na ilusão “romântica” do sujeito dono do próprio desejo: seja nas projeções da mediação “externa”, “venerada abertamente” (como o era Amadís de Gaula por D. Quixote ou a figura genérica do “proprietário” por João Valério), seja nas projeções da “mediação interna”, cuja atração é dissimulada pelo sujeito desejante (como faz Mme. de Verdurin em relação a Mme. de Guermantes ou João Valério em relação a Adrião, ao travestir seu ciúme como “crítica”), tem-se na “transfiguração do objeto desejado” a projeção última da “unidade” das mediações externa e interna, que em conjunto comandam as ações e o posicionamento do sujeito desejante em relação ao seu próprio universo cotidiano (GIRARD, 2009, p. 36).

Se há elementos suficientes para situar *Caetés* na tradição do “romanesco” girardiano, isso permite retirar momentaneamente esse romance do debate interno à historiografia literária brasileira para localizá-lo na história de uma tradição globalmente disseminada – sem retirá-lo, para tanto, do seu óbvio pertencimento ao sistema literário brasileiro. Fora da endogenia própria aos estudos da literatura brasileira *Caetés* aparece em uma relação complexa com o Brasil, com a literatura brasileira e com o gênero romanesco. Como romance, *Caetés* não dava continuidade à projeção – por longo tempo predominante no sistema literário brasileiro – da literatura como instrumento de investigação da identidade local através da representação do entorno social imediato, nem à projeção – por longo tempo majoritária nos sistemas literários centrais – da literatura como meio de exploração formal dos seus próprios códigos estéticos. Ao problematizar as estruturas sociais circundantes, *Caetés* o fazia mediante a exploração da dinâmica (individual, social) do *desejo*, cuja dinâmica, ao revelar o *estado* da sociedade por entre a mecânica das suas relações sociais, nunca é meramente individual (ou “subjetiva”): por ela descortina-se o estado da sociedade, ou de certa porção dela; por ela descortinam-se, em *Caetés*, o Brasil e a sua classe média. O desejo aparece ali sob um verniz especificamente brasileiro, ou melhor: ele

coloca em ação a versão do Brasil que *Caetés* pretendia projetar, e que não se confundiria com outras versões do Brasil construídas pelo próprio Graciliano Ramos em outros de seus romances. Mas que versão seria essa; o que a particulariza?

Fillers

Em uma reunião de rotina na casa de Adrião, Nazaré reage a um elogio feito por Vitorino às obras de um certo Cassiano, escultor que ela critica como analfabeto. A acusação desperta a reação do padre Atanásio, editor do jornal católico, que se manifesta contra a necessidade da educação formal para o saber prático. A controvérsia se coloca assim:

– Quem é bom já nasce feito. [...] Vejam o Miguel Ângelo. Agora mesmo, no livro de um francês... [...] E Tubalcaim, homem, e Jubel, Noé, essa gente da Bíblia? Quem ensinou o Noé a fabricar vinho? Ora, o livro do francês... E a torre de Babel, a embrulhada das línguas? São fatos, estão nas escrituras.

– Que diz o livro? perguntou Adrião.

– Diz muito, respondeu o editor da *Semana*. É de um francês extraordinariamente instruído. Sabe tudo. Aquelas embromações do Laplace. Nebulosas, potocas. Porque o Gênese... Enfim uma sabedoria imensa. Trata do sol, da lua, das estrelas, de uns bichos brabos que existiam antigamente. Dinossauros, seu Miranda? É isso mesmo. [...]

– Mas afinal, objetou Nazaré, que relação tem isso com os bonecos do alejado [as esculturas de Cassiano]?

– Relação? fez o vigário, espantado. Ora essa! Tem relação. Eu ainda não acabei.

Coçou a testa, aflito, tentando recordar-se. De repente, com uma alegria infantil:

– Ah! sim. É que há no livro umas estatuetas desenterradas lá por onde Judas perdeu as botas, uns bisões que têm muitos milhares de anos. Ótimos.

– O dr. Liberato afirma que as imagens do Cassiano também são ótimas, observei eu.

– O dr. Liberato? inquiriu Adrião com azedume. Que entende disso o dr. Liberato?

– Que entende? Deve entender. Não é médico? Se as imagens estivessem erradas, ele sabia (RAMOS, 2006, p. 55).

É vertiginosa a rarefação intelectual da conversa: não bastasse a incapacidade de fundamentar os seus juízos argumentativamente, os falantes sequer conseguem manter a linearidade do diálogo, que pula de uma coisa a outra sem qualquer amarração. As referências surgem e logo desaparecem, enquanto as opiniões – que vêm suprir a ausência de argumentação – assumem a forma do juízo peremptório, cuja enunciação pressupõe sempre algum exercício de poder determinado não pelo mérito intelectual, mas pela posição hierárquica do falante em meio àquele ambiente. É em cenas como esta, que se sucedem às dezenas, que vemos emergir o Brasil de *Caetés*.

Tal cena exemplifica o procedimento narrativo que Franco Moretti chamaria de *filler*. Situados entre os (relativamente poucos) *turning points*, que determinam os pontos de bifurcação do enredo, os *fillers* correspondem àquilo que acontece *entre* aqueles pontos de bifurcação. No romance moderno a quantidade de *fillers* supera amplamente a de *turning points*. Em *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, Moretti (2006) contabiliza nada menos que 110 episódios daquele tipo: “they really don’t do much: they enrich and nuance the progress of the story, yes, but without ever modifying what the turning points have established, because they are indeed too ‘weak’ to do so” (MORETTI, 2006, p. 368). “Fracos demais” para alterar significativamente o enredo, qual seria a sua importância? Por que desenvolver tamanha quantidade de cenas que pouco acrescentam ao enredo? Isso contradiz a impressão final que a leitura ordinariamente desperta: enquanto a lembrança posterior se concentrará na recapitulação dos poucos momentos em que eventos decisivos acontecem – eventos que nos parecerão resumir retrospectivamente a estória como um todo –, a experiência real da leitura, em seu desenrolar, é maciçamente ocupada por sequências em que quase nada acontece.

Mas *fillers* não são irrelevantes; pelo contrário, eles desempenham uma função decisiva. Nas palavras de Moretti (2006, p. 368),

Narration: but of the everyday. This is the secret of fillers. Narration, because these episodes always contain a certain dose of uncertainty [...]; but the uncertainty remains local,

circumscribed, without long-term consequences “for the development of the story”. [Fillers] are both mechanisms designed to keep the “narrativity” of life under control – to give a regularity, a “style” to existence.

Conferir “regularidade” e “estilo” à existência cotidiana: tal é a função dos *fillers*. Eles dão forma às rotinas individuais e coletivas, conferindo-lhes ritmo, caracterizando os seus códigos de valor e de expectativa, além das suas bases materiais e institucionais, assim apresentando, através das pequenas interações cotidianas, os hábitos, os padrões de comportamento, os modos de abertura e de constrição de possibilidades característicos do microcosmo ficcional. Produzindo um corte notável em relação à tradição romanesca anterior – que primava por enfatizar as seqüências de ações –, os *fillers* começaram a ser utilizados entre o final do século XVIII e o começo do XIX, e a partir daí tudo mudou: se antes a representação do cotidiano (que sempre aparece de alguma forma) era logo abandonada para que a estória – isto é, as grandes ações e acontecimentos – pudesse ser contada, Austen inovou ao localizar os acontecimentos relevantes em uns poucos pontos de inflexão da trama, fazendo as rotinas cotidianas preencherem todo o restante da narrativa (MORETTI, 2006, p. 372). Esta técnica conheceria um enorme sucesso; ainda raros em 1800, consolidando-se ao longo do século XIX, os *fillers* chegariam a ocupar a quase totalidade dos romances europeus da primeira metade do século XX, especialmente a partir de *Budden brooks*. Para Moretti (2006), o que os teria tornado inicialmente tão atraentes para o leitor do século XIX foi a sua aptidão em representar o *habitus* de uma classe média crescente, organizada na intimidade da residência unifamiliar e cujo comportamento público passava a se pautar pela regularidade e contenção, na expressão dos afetos e das opiniões (em detrimento da liberdade de manifestação dos sentimentos), estimulado por uma ética impessoal de trabalho: em outras palavras, os *fillers* ofereciam “the kind of narrative pleasure compatible with the new regularity of bourgeois life. [They] are an attempt at rationalizing the novelistic universe: turning it into a world of few surprises, fewer adventures, and no miracles at all” (MORETTI, 2006, p. 381).

No momento inicial da sua exploração, os *fillers* ainda davam vazão a um novo senso de possibilidade localizado na vida cotidiana: Goethe, Austen, Scott, Balzac, “reawaken’ the everyday, making it feel alive, promising: and although the promises will not all be kept, [...] that sense of openness will never be lost” (MORETTI, 2006, p. 376). Mas em meados do século XIX – com *Madame Bovary* à frente – a maré viraria, com o predomínio de um cotidiano opressivo, repetitivo, ordinário, medíocre (MORETTI, 2006, p. 378): é esta a herança à qual Graciliano Ramos daria continuidade em *Caetés*. Na cena anteriormente transcrita, abundam a tagarelice, a superficialidade, a fofoca e a perda de tempo, periodicamente temperados pelo juízo autoritário e inculto. Tal será a tônica dos *fillers* naquele romance, onde eles se sucedem na mesma intensidade que em Jane Austen: há uma relação forte de proporção entre o tempo tomado pela sua leitura e o ritmo da vida daquela província, em sua lentidão, em sua mesmice... É o mundo da fixidez, da falta de mobilidade, do cronotopo que dilata a *duração* de uma rotina que é, porém, circunscrita a um espaço reduzido de deslocamento, as suas personagens indo e vindo de uns poucos bares, praças, locais de trabalho, salas de visitas... A passagem lenta do tempo incide, portanto, sobre um espaço exíguo e uma paisagem quase inerte: “Na calçada [...] duas mulheres iam e vinham; à direita vultos esquivos esgueiravam-se para o Pernambuco-Novo; à esquerda um automóvel rodava silencioso; [...] além da estrada da Lagoa [...], tremiam ao longe pequeninos pontos luminosos” (RAMOS, 2006, p. 60).

Este cronotopo adquire o seu componente *crítico* quando o imobilismo espacial da cidade pequena é emparelhado ao imobilismo intelectual daquela comunidade. A representação daquela mesmice e daquela mediocridade efetua uma “desfaçatez de classe” semelhante àquela que Roberto Schwarz (2000) localizou em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ao propugnar uma crítica a um certo entorno social (à classe de origem do autor e do herói do romance) operada a partir de dentro daquele próprio entorno, ao qual o personagem pertence e do qual ele não se dissocia. É claro que os narradores são diferentes: Brás Cubas

criticava o seu próprio meio como se fosse um observador externo, mesmo que seguisse pertencendo a ele; João Valério, por sua vez, é por demais inserido para se autodistanciar com tamanha desenvoltura. Ainda assim, ao abordar os círculos de sociabilidade que a sua classe produz e os padrões de inserção que ela propicia e estimula, ao contrário do que se vê em *Vidas Secas* – em sua observação do retirante como *outro* – a narração de *Caetés* perfaz, dentro da classe social à qual tanto o autor quanto o narrador pertencem, um giro autorreflexivo comparável ao do narrador machadiano, operado mediante um procedimento estilístico simples, discreto, e por isso facilmente reiterado ao longo da obra: sempre que o entorno social assume o primeiro plano, a narração em primeira pessoa cede lugar aos diálogos entre os personagens, permitindo que a apresentação daquele microcosmo deixe de se pautar pela mediação no narrador-personagem, para adquirir a aparência de “neutralidade” própria à narração onisciente, assim favorecendo o distanciamento do leitor. À narração em primeira pessoa de João Valério somam-se, pois, as vozes de outras personagens, conferindo dialogismo à apresentação da comunidade e, por este meio, dotando *Caetés* do verniz crítico que apenas a voz de João Valério não poderia conferir-lhe.

Esta polifonia de vozes produz um leitor que compreende aquela ambiência social melhor do que os personagens o fariam, aprendendo a criticá-la, ao mesmo tempo em que compreende os motivos da incapacidade dos personagens em fazê-lo. Daí que a autocrítica de João Valério, ao final da obra, surja, para o leitor, como uma *apercepção*, na qual o personagem mostra ter finalmente aprendido a interpretar a sua própria mediocridade como o leitor há muito aprendera a fazer. Mas a *apercepção* apresenta um viés que o leitor não necessariamente teria formulado por conta própria, uma vez que, extrapolando a ambiência do enredo, a crítica passa a incidir também sobre ele, leitor: se João Valério aprendera a criticar a si mesmo (e à sua posição na mediocridade circundante), ele não se mostrava em nada superior a ela, uma vez que a sua *apercepção* não despertava nele qualquer desejo de escape, mas sim de *inserção* – e por este meio Graciliano Ramos sugeria, conforme

veremos, a indistinção entre o personagem principal do seu romance e *todo e qualquer brasileiro*.

A esta derivação voltaremos mais tarde; por ora, sintetizemos este ponto do percurso: através dos *fillers*, com a sua representação da repetição e do estrangulamento próprios àquele microcosmo social, Graciliano Ramos constrói, em *Caetés*, a representação de um certo *modus operandi* próprio à classe média brasileira da época. À caracterização deste *modus* dedicaremos a seção seguinte, procurando compreender, para tanto, o aspecto preciso sob o qual o Brasil é apresentado na obra: de que maneira a versão ficcional do Brasil apresentada em *Caetés* fundamenta a dinâmica do *desejo* condutora do seu enredo? Ao qualificarmos como “desejo” a paixão de João Valério por Luísa, de que maneira ela aparece formatada pelas condições especificamente brasileiras que orientam os seus objetivos estratégicos? Tais perguntas nos fazem perceber que o Brasil, em *Caetés*, não aparece como *physis*, isto é: não se pressupõe, naquela obra, que a identidade nacional brasileira esteja imediatamente encarnada na paisagem (natural ou urbana) do país. Não se tem ali um Brasil *visto*, mas sim perspectivado sob um modo de relação social próprio às suas classes médias – ecoando a “desfaçatez” machadiana. Veremos que este *modo* é caracterizado pela indistinção entre a *sociabilidade* e a *mobilidade* social: desta indistinção de fundo despontará, no momento final de apercepção do narrador, a reflexão que disporia os brasileiros sob a imagem-síntese do “caeté”.

Retórica

Os *fillers* apresentam o solo social do *desejo* de João Valério ao mostrarem um círculo social que, em sua mediania, não estabelece distinção entre a sociabilidade e a mobilidade social: isso nos sugere que eles se comportam como estratégias *retóricas* de expressão dos conteúdos sociais, pelo menos na acepção que Moretti (2007) confere ao termo. Ao situar a retórica na interface entre a história social e os *estilos* literários, Moretti (2007) encontra nela um “caráter social, emotivo, partidário;

em suma, um caráter *avaliador*. Persuadir é o contrário de convencer. A meta não é determinar uma verdade intersubjetiva, mas obter apoio para um sistema *específico* de valores” (MORETTI, 2007, p. 16). Mais especificamente, é retórica toda mobilização seletiva de códigos (textuais, no caso da literatura) com vistas à veiculação de valores capazes de dar visibilidade às aporias *latentes* da experiência histórica: nesta acepção, a “persuasão” é empreendida mediante a ficcionalização da *vivência* de problemas que as estruturas e as instituições sociais dominantes (na política, no saber, na economia...) provocam, mas não propriamente tematizam. Pelo contrário, a tematização dos problemas latentes tende a ser operada fora das práticas normais das grandes instituições, encontrando na arte e na produção intelectual um campo de expressão particularmente fecundo. No caso da literatura, ao tentar persuadir o leitor da “verdade” dos valores pelos quais o procedimento retórico tenta evidenciar e equacionar aquelas latências, mais eficaz será o código que menos atenção chamar para si mesmo: “quanto mais uma formulação retórica se transforma em lugar-comum ([...] quanto mais se torna ‘implícita’, despercebida por nós) mais persuasiva será” (MORETTI, 2007: 18). No limite, a obra que recorre a códigos imediatamente assimiláveis pelo leitor contemporâneo parecerá estar comunicando *objetivamente* a vivência social e histórica do período: desaparecendo sob o representado, códigos persuasivos são menos perceptíveis *enquanto códigos*, assemelhando-se assim “aos pressupostos profundos, encobertos e invisíveis de todas as visões de mundo. [...] Sua eficácia duradoura e impercebida aponta para o amplo campo de estudos da cultura *inconsciente*, do conhecimento implícito de toda civilização” (MORETTI, 2007, p. 19).

Aí reside a interface que Moretti estabelece entre a análise estilística e a história social: se os códigos literários permitem a encenação de tensões latentes em uma certa época, o conhecimento do contexto sócio-histórico é “o ponto de partida da interpretação, fornecendo-lhe a hipótese inicial sem a qual os mecanismos retóricos seriam difíceis de entender. [...] textos literários são produtos *históricos* organizados segundo critérios *retóricos*” (MORETTI, 2007, p. 22). Especificamente na

abordagem do nosso objeto, fazer coincidir a estilística e a análise social na análise da construção, em *Caetés*, de uma certa versão da realidade social brasileira, implica identificar, no texto, uma convergência (ou adequação) entre o *modo* da expressão e a realidade social ficcionalizada: implica, em outras palavras, tratar os seus procedimentos narrativos como os correlatos *formais* das latências – das tensões, das aporias, dos conflitos – que estruturavam certos aspectos da experiência do cotidiano de classe média no país, identificando-se a correlação entre a apresentação crítica dos elementos que estruturavam aquele cotidiano (e as possibilidades de inserção social que ela oferecia) e as estratégias formais, estilísticas ou *retóricas* do romance, isto é, a adequação forte entre o procedimento estilístico e a matéria tematizada.

Ao tentarmos fazê-lo, para que o delineamento da ficcionalização da matéria social em *Caetés* adquira consistência conceitual, é oportuno estabelecer relações não genericamente entre a obra e a sua “época histórica” – o que seria vago demais para conferir concretude à análise –, mas com os modos de interpretação de si mesma que a sua época produziu. Apesar de operarem com estratégias e objetivos diferentes, a literatura e o pensamento social, colocados à distância das instituições dominantes e em seu apelo ao senso comum letrado, comportam-se como meios complementares de investigação das insatisfações e ansiedades latentes: tal como na literatura, as sínteses oferecidas pelo pensamento social reduzem a complexidade do real para focalizarem, em sua máxima potência, as propriedades específicas de alguns de seus problemas centrais – em especial daqueles que não ocupam as comunicações oficiais e que não estão formuladas com clareza nas comunicações interpessoais, permanecendo como o impensado da época. As sínteses explicativas das humanidades fertilizam a análise literária ao se revelarem como um modo diferente, mas não divergente, de posicionamento em relação a realidades comuns, fornecendo determinado lastro conceitual para a apreciação do modo de *pertencimento ao tempo* próprio às obras literárias: encontrar sensibilidades comuns, na literatura e no pensamento social, para as latências que dão forma à vivência social, é identificar modos

de interpretação que, de maneiras diferentes, mas complementares, respondem àquelas latências *retoricamente*, isto é, mediante o recurso a estratégias de convencimento quanto a certas “verdades” – as verdades pelas quais as humanidades procuram *conceitualizar* o tempo histórico e a literatura procura *encenar a sua experiência*.

É assim que, ao encenar algo daquilo que mais tarde fundamentaria a interpretação do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda, o romance inaugural de Graciliano Ramos mostrava o seu co-pertencimento aos modos de teorização do país então em vias de elaboração – com a diferença óbvia de que nada ali era propriamente “teorizado”, mas construído retoricamente. Se falamos de *encenação*, é porque os seus procedimentos formais – estilísticos – almejavam “colocar em cena” a vivência social: o máximo coloquialismo das falas, a elocução ignorante e rude, a ironia e a autoironia, que rasuram a seriedade e a importância dos lugares, das atividades e das pessoas, a ligeireza com que o narrador aborda temas importantes (o casamento, o projeto literário, o futuro profissional, as relações de amizade...), que acabam soando indiferentes. Todas estas são estratégias, diferentes entre si, mas mutuamente complementares, de encenação retórica das verdades relativas ao mundo onde João Valério vivia, ou melhor, *se hospedava*, pois essas estratégias concorrem para insinuar que aquele mundo não era integralmente seu, mas dos outros: apesar de inserido, ele frequentemente o observa, com indolência, a meia-distância; inseguro quanto à própria posição, ele se movimenta com preguiça, como um *estrategista preguiçoso* que vai conformando as suas ambições ao mais imediato, àquilo que está ao alcance da mão. Decerto o seu afastamento parcial não é plenamente consciente, pois ele emerge, sobretudo, no seu comportamento e nos seus afetos, e não na sua consciência: muito tempo passará até a sua autocrítica final, que continuará, ainda assim, permeada de cinismo, dado que João Valério não procura por qualquer alternativa. Pelo contrário, o seu objetivo continua sendo o de *se inserir* e, uma vez inserido, prosseguir no seu atavismo: a sua autocrítica, com isso, se autocorrói; ele compreende a dinâmica, mas escolhe o caminho mais fácil. À sua maneira, tudo isso se aproxima de *Raízes do Brasil*.

De saída, não seria João Valério um exemplar perfeito do “tipo ideal” do “aventureiro”, em oposição ao “trabalhador”? Enquanto o trabalhador “enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar”, para o aventureiro “o objeto final, a mira de todo esforço, o ponto de chegada, assume relevância tão capital, que chega a dispensar, por secundários, quase supérfluos, todos os processos intermediários. Seu ideal será colher o fruto sem plantar a árvore” (HOLANDA, 1995, p. 44). Não é exatamente esta a relação de João Valério com o seu projeto literário? Ao iniciar um romance histórico sobre os índios caetés, ele se depara com um problema previsível, que resolve assim: “Talvez não fosse mau aprender um pouco de história para concluir o romance. Mas não posso aprender história sem estudar. E viver como o Dr. Liberato e Nazaré, curvados sobre livros, matutando, anotando, ganhando corcunda, é terrível. Não tenho paciência” (RAMOS, 2006, p. 191). Isso é o exato oposto da ação do “trabalhador”, para quem “O esforço lento, pouco compensador e persistente, [...] tem sentido bem nítido. [...] Seu campo visual é naturalmente restrito. A parte maior que o todo” (HOLANDA, 1995, p. 44). O “aventureiro”, por sua vez, “ignora as fronteiras. [...] onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esse obstáculo em trampolim. Vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes” (HOLANDA, 1995, p. 44). No caso de João Valério, o “trampolim” para os “horizontes distantes” nem de longe adquire o caráter “épico” que o desbravamento do Brasil pode ter assumido para o colonizador português, pois se resumia à sua pequena estratégia de inserção social, para a qual o romance serviria de instrumento: “Sorria-me [...] a esperança de poder transformar esse material arcaico numa brochura de cem a duzentas páginas, cheia de lorotas em bom estilo, editada no Ramalho” (RAMOS, 2006, p. 191).

A confissão da própria preguiça e da própria ignorância nos indica a relação entre a sua “ética” de trabalho e a formulação do seu desejo: na citação logo acima, o seu trabalho como escritor aparece direcionado para uma inserção social idealizada, a ser impulsionada pela *imagem* que

o “homem de letras” alcançaria em seu círculo social imediato – João Valério não pensa para além da paróquia – e não pelo mérito intrínseco da sua realização ou pelo montante de trabalho investido. Uma vez consolidada uma imagem pública positiva, o *status* social de João Valério estaria assegurado indefinidamente, garantindo-lhe um poder local amparado não pelo mérito, mas por uma *reputação* a ser reafirmada, a partir daí, pelo seu bom relacionamento *pessoal* com a “boa sociedade”: é esta a “ética do trabalho” do “homem cordial”, para quem a busca do sucesso profissional é guiada pelo interesse em firmar, de uma vez e para sempre e sem grande esforço, uma posição social e relações pessoais satisfatórias. A competência real e sua confirmação reiterada não entram no cálculo, submergindo por detrás da imagem pública proporcionada pela reputação alcançada: “essa ânsia de prosperidade sem custo, de títulos honoríficos, de posições e riquezas fáceis, tão notoriamente característica da gente de nossa terra, não é bem uma das manifestações mais cruas do espírito de aventura?” (HOLANDA, 1995, p. 46).

Ao fim e ao cabo, é este padrão de mobilidade social que motiva o cronotopo em que a duração temporal é dilatada na morosidade do cotidiano, mas, restrita a um deslocamento espacial comprimido, além de quase *nulo* no plano informacional (por se restringir à frequência repetida dos mesmos lugares que, desse modo, pouco acrescentam de novo, enquanto o universo para além da paróquia subsiste apenas na imaginação). A representação do lugar não interessa pelo lugar em si, mas pela sua exposição como epifenômeno de uma condição estrutural profunda: trata-se de um cronotopo que busca representar a experiência, vividamente brasileira, de uma passagem do tempo lentíssima que em nada altera as relações pessoais e as relações de poder estabelecidas – que em nada altera, em outras palavras, as estruturas sociais que o brasileiro aprende a perceber e a descrever como *arraigadas*. Neste imobilismo, posições conquistadas são tudo, pois, uma vez estabelecidas, nada muda nunca. Uma vez *inserido*, a posição do indivíduo estará para sempre assegurada: bastará então tocar a inércia, a improdutividade, a falta de inventividade – a imobilidade que satura o espaço ficcional de *Caetés*.

Não era isso que Sérgio Buarque de Holanda identificava no “vício do bacharelismo” que grassava pelo país? Tal “vício” existiria porque

A dignidade e importância que confere o título de doutor permitem ao indivíduo atravessar a existência com discreta compostura e, em alguns casos, podem libertá-lo da necessidade de uma caça incessante aos bens materiais, que subjuga e humilha a personalidade. [...] Não é outro [...] o motivo da ânsia pelos meios de vida definitivos, que dão segurança e estabilidade, exigindo, ao mesmo tempo, um mínimo de esforço pessoal, de aplicação e sujeição da personalidade (HOLANDA, 1995, p. 157).

Pois é justamente esta a relação de João Valério com o trabalho. Ao longo do romance, vemos que o seu cotidiano profissional é monótono e medíocre: “É um ofício que se presta às divagações do espírito, este meu. Enquanto se vão acumulando cifras à direita, cifras à esquerda [...], a imaginação foge dali. [...] para molhar o papel de seda, enxugá-lo, pôr a fatura ao lado [...], não é necessário esforço de pensamento” (RAMOS, 2006, p. 41). Mas mesmo esta rotina tão ordinária poderia proporcionar uma estabilidade que, para ele, apresentava-se como um bem maior e um objetivo a ser alcançado – desde que, é claro, ele passasse a ocupar a posição do chefe, pois o chefe pode viver aquela exata rotina sem ter a sua imagem rebaixada, uma vez que a mediocridade da função é amplamente compensada pelo enriquecimento que ela proporciona. É esta estabilidade fácil e honrada – e não o desafio profissional ou a satisfação no trabalho – que provoca no subalterno o desejo de tomar o lugar do patrão. Que o desejo de João Valério pela sua esposa se confundia com o desejo pela tranquilidade e segurança da sua posição social, isso fica claro quando, em um lance imprevisto, Adrião se suicida e Luísa fica desimpedida: ao invés, então, de passar a cortejá-la após o intervalo respeitoso do luto, o seu desejo subitamente *murcha*. Ele passa a evitá-la até chegar a esquecê-la, uma vez que, agora desimpedido de assumir a posição do chefe, a sua ambição maior está satisfeita: “Passei a sócio da casa, [...] Luísa é hoje comanditária; a razão social não foi

alterada. Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte” (RAMOS, 2006, p. 245). Agora *inserido*, ele não mais precisa sequer se autodistinguir como “jovem intelectual” e “futuro escritor”, artifício pelo qual, como um perfeito personagem “romanesco”, ele inicialmente procurara transformar em superioridade o seu senso de humilhação: agora livre para ascender socialmente, ele será apenas mais um brasileiro-caeté.

Nesta interseção entre a forma literária (o cronotopo espacialmente estático, porém dilatado na passagem morosa do tempo; os *fillers* como técnica de representação da mediocridade cotidiana; o narrador afetivamente cindido entre o pertencimento e o autodistanciamento do seu meio social) e as latências sociais contemporâneas (a pouca mobilidade hierárquica, a indistinção entre a mobilidade e a sociabilidade “cordial”, a ética “aventureira” do trabalho, a confusão entre mérito e reputação) situamos a condição específica de *Caetés* como construção retórica do Brasil, em sintonia com outra grande interpretação contemporânea do país: aquela apresentada por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. Antes de passarmos ao item final – onde discutiremos o lugar de Graciliano Ramos na história da literatura brasileira –, vale notar que Moretti (2007), em sua teorização da retórica literária, lançou uma proposição surpreendente ao afirmar que, ao encenar as tensões não-enunciadas da sua época – trazendo-as à tona sem propriamente “debatê-las” ou “conceitualizá-las” –, “a real função da literatura [seria] *garantir o acordo*: fazer os indivíduos se sentirem ‘à vontade’ no mundo que por acaso habitam, conciliá-los, de forma agradável e imperceptível, com suas normas culturais predominantes” (MORETTI, 2007, p. 41). Se a proposição faz sentido, no caso em questão seria preciso compreender que, pela perspectiva crítica de Graciliano Ramos, fazer com que o leitor se sentisse “à vontade em seu mundo” significava fazer com que ele se sentisse *distante* dos hábitos e valores do universo social ao qual ele pertencia, identificando-se como *outro* em relação àquela imagem do Brasil mediano. Não teria Graciliano Ramos tocado aí em uma ambiguidade fundamental das “normas culturais predominantes”

no Brasil, a saber: a predisposição do brasileiro a sentir-se outro em relação ao “brasileiro mediano”, cegando-se reiteradamente quanto à sua própria semelhança com a imagem rejeitada do seu conterrâneo? Mas, em *Caetés*, a posição de conforto que o brasileiro encontra ao se definir como não brasileiro chega a um impasse, pois o autor impede que o leitor se sinta “superior” à versão oferecida do Brasil: na autocrítica final de João Valério, *todos* os brasileiros estão incluídos, e o que se pedia ao leitor é que a sua eventual autocrítica *enquanto brasileiro* o levasse a fazer aquilo que João Valério jamais faria: tornar-se menos brasileiro. Mas tal possibilidade é, no máximo, lançada ao mar como uma mensagem na garrafa: que um leitor contemporâneo acompanhasse a fundamentação social do desejo de João Valério até o seu limiar de esvaziamento e autoreflexão, derivando disso uma autocrítica *enquanto brasileiro*; esta era uma possibilidade bastante incerta... O que apenas aprofundava o impasse, pois era isso que lhe caberia fazer; se o brasileiro instruído tende a sentir-se diferente e a rejeitar os brasileiros “comuns” – os “brasileiros-caetés” –, João Valério ao menos não se autoenganava: ele sabia *ser* aquilo que ele tanto rejeitava.

História da literatura brasileira

Sob a inspiração de René Girard (2007), descrevemos *Caetés* como um “romance romanescos”, em que o *desejo* propulsor das ações do personagem principal se fundamenta em uma dinâmica social apresentada ao leitor através de *fillers* que, conforme a tradição narrativa consolidada no século XIX, informam o ritmo e as características da vida cotidiana e das relações pessoais do universo ficcional. Os *fillers* são um procedimento, uma estratégia *retórica* pela qual os problemas latentes na sociedade contemporânea eram *naturalizados* no universo ficcional, naturalização que apelava, negativamente, para que o leitor a desnaturalizasse, permitindo, assim, que as latências fossem, afinal, percebidas, experienciadas e criticadas por ele – ainda que, ao final da leitura, Graciliano Ramos não o colocasse em uma posição de conforto,

pois nenhum brasileiro poderia se excluir, com a consciência tranquila, da sua identificação como “caeté”; apesar de enunciada em primeira pessoa, a apercepção final de João Valério claramente remete aos brasileiros *em geral*:

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. É isto, um caeté. Estes desejos excessivos que desaparecem bruscamente... Esta inconstância que me faz doidejar em torno de um soneto incompleto, [...] um romance que não posso acabar... O hábito de vagabundear por aqui, por ali, por acolá [...]... Esta inteligência confusa, pronta a receber sem exame o que lhe impingem... [...] Explosões súbitas de dor teatral, logo substituídas por indiferença completa... (RAMOS, 2006, p. 250).

A passagem da máxima singularização (a autocrítica do personagem) à totalização (a remissão ao país) não se faz pelo conteúdo específico da passagem – que a rigor se resume a João Valério –, mas pela sua relação de contiguidade com o *modo* social apresentado ao longo do romance, em sua compatibilidade com a interpretação do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda e de outros autores do movimento de renovação da interpretação do país que, eclodindo na década de 1930, incluiria também o romancista estreado Graciliano Ramos. Tal como os grandes intelectuais da sua geração, Ramos intuía – e se incomodava – com o fundo de *arcaísmo* sobre o qual se assentava a *identidade* do país e do seu povo, cujos padrões de ação e de comportamento (social, familiar, econômico, institucional...) pareciam revelar, no presente, as conseqüências de marcas de origem longamente sedimentadas: tais foram, em que pese os seus diferentes matizes de otimismo, as conclusões de *Raízes do Brasil*, de *Casa-Grande e Senzala*, de *Formação do Brasil Contemporâneo*, estendendo-se mais tarde a Raymundo Faoro, a

Celso Furtado... Desde a sua formulação inicial por Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr. – desde então jamais plenamente superada –, o dilema central do arcaísmo pode ser equacionado desta maneira sucinta, proposta por José Miguel Wisnik (2008, p. 419):

[...] sem atar nem desatar o nó e o imbróglio da ambivalência brasileira, [...] o país foi, de certo modo, se modernizando sem deixar de ser Brasil e sendo Brasil sem se modernizar, isto é, entrando de maneira arrevesada numa modernidade compulsória que nem a realiza nem o realiza: o país [...] sem tradição que não seja a da sua invenção, sem passado que não seja o seu futuro, girando em falso na modernidade nunca atingida

Para modernizar o Brasil é preciso deixar os arcaísmos para trás; contudo, sem a presença cotidiana dos arcaísmos, o Brasil continuaria sendo Brasil? Não são os nossos arcaísmos – “culturais”, “sociais”, “econômicos”, “étnicos”... – que dão ao país a sua especificidade – a sua identidade? Para que o Brasil se modernizasse ele deveria se tornar menos brasileiro: tal era, como ainda é, o paradoxo do arcaísmo inicialmente enunciado por alguns intelectuais centrais da geração de 30; a ele Graciliano Ramos responderia com a imagem do “brasileiro-caeté”.

É claro que, no escopo daquela obra despretensiosa, em nada postulante ao enciclopedismo de um *Macunaíma*, o João Valério “caeté”, em sua radicação pessoal e social específica (jovem solteiro de classe média, funcionário de nível médio, morador da cidade de província...), não poderia (nem pretendia) atuar como uma síntese global da nossa *cultura* (como aquela sugerida pelo “herói sem caráter”). Não se trata, aqui, de “cultura” (entendida como um conjunto não refletido, mas espontaneamente praticado, de hábitos, preconceitos, atividades, produções, comportamentos, interpretações da realidade...), mas de “sociedade” (materializada nos padrões dominantes de ação e de atribuição de sentido à ação característicos de uma dada coletividade, em um dado momento histórico), observada em um de seus segmentos específicos (no caso, a chamada “classe média”, de constituição ainda

incipiente naquele período da história brasileira). Com isso, o João Valério “caeté” se avizinhava de uma das grandes descrições, produzidas em sua época, das consequências da ação individual do brasileiro para a construção da sociedade brasileira, ao se assemelhar ao agente para o qual “Tudo quanto dispense qualquer trabalho mental aturado e fatigante, as idéias claras, lúcidas, definitivas, que favorecem uma espécie de atonia da inteligência, parecem-nos constituir a verdadeira essência da sabedoria” (HOLANDA, 1995, p. 158). Tal como em Sérgio Buarque de Holanda, era o entrelaçamento entre um modo de pensar (pragmaticamente) e um modo de agir (para a obtenção de seus objetivos) que caracterizava João Valério como *brasileiro*.

Deste co-pertencimento à teorização contemporânea do Brasil, teorização que orientava a caracterização, através dos *fillers*, da mediocridade da cidade provinciana, mediocridade na qual, por sua vez, se radicava socialmente o *desejo* do narrador, emerge uma somatória de perspectivas em meio às quais se imiscuíam, retoricamente, os valores que estruturavam a versão do Brasil construída em *Caetés*. Da somatória daqueles elementos surge também uma imagem composta de Graciliano Ramos como *romancista* e como *romancista brasileiro*, alheia tanto à dicotomia entre o “naturalismo” e o “romance psicológico” (ou entre as poéticas do “indivíduo” e da “sociedade”) operantes nos anos 30, quanto à posição que a historiografia literária brasileira lhe daria em meio ao “realismo” e à “crítica social” do período: pelo cotejo das proposições de Girard (2009) e Moretti (2007), Graciliano Ramos é subitamente retirado tanto dos termos predominantes na autodescrição do romance brasileiro dos anos 30 quanto da descrição que a historiografia posterior majoritariamente faria da sua obra. Mas ele tampouco é catapultado a uma posição qualquer em meio a uma vaga e ambígua “literatura universal”, como Abel de Barros Baptista (2003) fez recentemente com Machado de Assis ao retirá-lo da companhia de Alencar e Macedo para lançá-lo, sem qualquer solução de mediação, à de Cervantes e Melville. *Romancista* e *romancista brasileiro*, o lugar de Graciliano Ramos deve ser investigado por uma crítica exploratória, que

saiba descrever a variação da sua produção ao longo do tempo como uma variação das suas relações com o Brasil e com o romance. Se foi como romancista que Graciliano Ramos se manifestou como brasileiro – como teórico do Brasil –, as diferenças entre os Brasis de *Caetés*, de *Angústia*, de *São Bernardo* e de *Vidas secas* estão materializadas *retoricamente* de maneira diferente, e altamente singularizada, em cada um desses romances. De imediato fica claro, por exemplo, que nem todos eles são “romances romanescos”: se em cada obra surge uma versão diferente do Brasil, ela virá em uma construção retórica própria, formando um conjunto estilisticamente heterogêneo de narrativas.

Com isso, a identificação do lugar de Graciliano Ramos dentro da história da literatura (nacional?global?) daria lugar à análise da variabilidade interna à sua obra, passando-se a tomar a relação do autor com o romance (nacional, global) como um elemento orientador da investigação da sua relação com o Brasil. Aí as suas relações com o “realismo” e o “psicologismo” interessariam não como índice de pertencimento a “estilos de época”, mas como explicação das suas estratégias de autodescrição do seu próprio trabalho, circunscritas a momentos específicos da sua produção – nada mais explicando além disso. Ao invés de situá-lo em uma história (nacional ou global) que lhe seria externa e maior do que ele, a história da literatura (nacional, global) importaria como um dos elementos *interiorizados* por Graciliano Ramos ao longo da sua relação com o gênero romanescos: ele foi um romancista diferente em momentos diferentes. A isso se soma a sua trajetória de interpretações do Brasil, que talvez revelem, em comparação com as suas metamorfoses como romancista, uma maior constância: nesta somatória, veríamos Graciliano Ramos surgir simultaneamente como teórico do Brasil, como romancista e como um romancista especificamente inserido no sistema literário brasileiro, estas três facetas evoluindo em conjunto, ao longo do tempo, dentro de uma produção dotada das suas próprias linhas internas de continuidade e de variação.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Abel de Barros. *Autobiografias*. Campinas: Unicamp, 2003.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et verité romanesque*. Paris: Hachette Littératures, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MORETTI, Franco. The serious century. In: _____. (Org.). *The Novel*. Princeton: Princeton University Press, 2006. p. 364-400. Volume 1: History, Geography, and Culture.

MORETTI, Franco. A alma e a harpia. In: _____. *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 11-56.

RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2000.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.