



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 3 | JUL-SET 2020

GRACILIANO RAMOS: O AUTOR EM DOIS CAPÍTULOS PERDIDOS



GRACILIANO RAMOS: THE AUTHOR IN TWO LOST CHAPTERS

Ana Claudia Ferreira Martins de Souza
Universidade de São Paulo, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 31/05/2020 • APROVADO EM 27/06/2020

Abstract

This paper suggests a comparative analysis of the poem 'Graciliano Ramos:' (1961), by João Cabral de Melo Neto, and the two first chapters of the novel **São Bernardo** (1934), by Graciliano Ramos. We seek to detach the equivalences in the two texts concerning Graciliano's prose. In this homage-poem, each pair of strophes boards some different aspects of the novelist's literary production: the first pair of strophes alludes to the formal structure, sources and preferences; the critic spirit, the thematic and the agrestial language are suggested on the second pair; hereafter, the third strophes pair boards the retracted people; and the two last strophes, the reception of the agrestial literature and its effects. Across the investigation of these aspects, this paper seeks to discover into the **São Bernardo**'s narrator discourse, the writer Graciliano Ramos by the João Cabral's eyes, his literary equivalent.

Resumo

Este artigo elabora uma análise comparativa do poema "Graciliano Ramos:" (1961), de João Cabral de Melo Neto, e os dois primeiros capítulos do romance **São Bernardo** (1934), de Graciliano Ramos, destacando as equivalências entre esses dois textos voltados para a prosa de Graciliano. No poema-homenagem, cada par de estrofes aborda diferentes aspectos da produção literária do romancista: o primeiro par de estrofes alude

à estrutura formal, fontes e gostos; o espírito crítico, a temática e a linguagem sertaneja são sugeridos no segundo par; o terceiro par de estrofes trata do povo retratado; e a recepção da obra agreste e seus efeitos são abordados nas duas estrofes finais. A partir da investigação desses aspectos, o presente artigo se propõe a desvendar, no discurso do narrador de São Bernardo, o autor Graciliano aos olhos do poeta João Cabral, seu equivalente literário.

Entradas para indexação

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto. Graciliano Ramos. Agrestial poetry. Agrestial literature. Brazilian regionalism.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto. Graciliano Ramos. Poesia agreste. Literatura agreste. Regionalismo brasileiro.

Texto integral

Este artigo elabora uma análise comparativa do poema “Graciliano Ramos:”, integrante do livro **Serial** (1961), de João Cabral de Melo Neto, e os dois primeiros capítulos do romance **São Bernardo** (1934), de Graciliano. Busca-se destacar, nos dois textos, elementos que sugerem a prosa do escritor alagoano; em **São Bernardo**, o discurso se realiza sob a voz do narrador protagonista, ao passo que no poema de João Cabral é atribuído ao próprio Graciliano, que, convertido em personagem, discorre sobre sua obra em oito estrofes.

No poema-homenagem, em cada par de estrofes João Cabral aborda diferentes aspectos da produção literária de Graciliano. Princípios a análise pelas duas primeiras estrofes, que aludem à estrutura formal, fontes e gostos de Graciliano; em seguida, investigamos o espírito crítico, a temática e a linguagem sertaneja abordados no segundo par de estrofes; em seguida, o “povo” é retratado no terceiro par; e finalizamos com a recepção da obra agreste e seus efeitos sobre o leitor, abordado nas duas últimas estrofes do poema. A partir da investigação desses aspectos, o presente artigo se propõe a desvendar, no discurso do narrador de **São Bernardo**, o autor Graciliano aos olhos do poeta João Cabral de Melo Neto, seu equivalente literário.

Estrutura formal, fontes e gostos

Na composição especular do romance **São Bernardo**, os dois capítulos iniciais, “dois capítulos perdidos”, segundo o narrador protagonista Paulo Honório, tratam basicamente do romance a ser produzido, a princípio “pela divisão do trabalho”:

Padre Silvério ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei o Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do **Cruzeiro** (RAMOS, 1994, p. 5).

Tendo os amigos consentido “de boa vontade” na contribuição “para o desenvolvimento das letras nacionais”, Paulo Honório “traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas” e poria o seu nome na capa (RAMOS, 1994, p. 5). No entanto, os colaboradores logo são afastados: João Nogueira porque “queria o romance na língua de Camões”; padre Silvestre porque, depois da revolução de Outubro, torceu-lhe a cara; e, por fim, o periodista Gondim, por conta dos “dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras”, que levam o narrador a se zangar em discurso direto: “- Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale desta forma!” (RAMOS, 1994, p. 7).

Nota-se que a preocupação formal do narrador de **São Bernardo** carrega o espírito crítico de seu autor, adverso à *literatura oficial*, em discurso que soa equivalente ao poema de João Cabral, cuja primeira estrofe é exatamente voltada à linguagem econômica de Graciliano, cunhada na língua falada pelo sertanejo:

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto de cicatriz clara.
(MELO NETO, 1997, p. 302)

A primeira estrofe, adiante o possível diálogo com a obra **Vidas Secas**, diz respeito à contenção vocabular de Graciliano, a redução ao essencial que faz de **São Bernardo** o mais conciso dos seus romances ficcionais. A símile “falo somente” reitera a ideia de redução, assim como os dois pontos o esclarecimento, sinal gráfico abundante na prosa de Graciliano. De acordo com Antonio Candido, “acompanhando a natureza do personagem, tudo em *São Bernardo* é seco, bruto e cortante. Talvez não haja em nossa literatura outro livro tão reduzido ao essencial, capaz de exprimir tanta coisa em resumo tão estrito” (CANDIDO, 1971, p. 103). Conceito fundamental da composição, a “noção de limite” – agora em palavras de Davi Arrigucci Jr. – “define sua atitude de estrita contenção de todo arroubo lírico e de esforço de condensação da linguagem”. Arrigucci Jr. parece referir-se a Graciliano, mas são palavras do ensaio “João Cabral: o trabalho de arte” (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 28).

As “mesmas vinte palavras” no segundo verso, se por um lado fazem referência à concisão de Graciliano, por outro espelham o próprio João Cabral, que coloca na boca do romancista “as vinte palavras” que figuram reiteradamente no poema “A lição de poesia”, do livro **O engenheiro** (1945). “Vinte palavras sempre as mesmas” que estão nos versos do poema que, para João Alexandre Barbosa, é talvez o texto que melhor define o projeto do poeta. O poema tematiza o próprio fazer poético, o que é frequente na obra de João Cabral desde **Pedra do sono**, de 1942 (BARBOSA, 1996, p. 3-8).

O verso “girando ao redor do sol”, além de sugerir a *estrutura circular* do romance de Graciliano, lembra a figura do narrador-protagonista Paulo Honório, astro-rei e centro de seu universo particular. Para Candido, a técnica nitidamente anti-naturalista “é determinada pela redução de tudo, seres e coisas, ao protagonista” (CANDIDO, 1971, p. 104). Agrega Candido que Graciliano guardou nele “a capacidade de caracterização realista dos homens e do mundo, conservando a maior impressão de objetividade e verossimilhança ao lado da concentração absoluta em Paulo Honório, facilitada pela técnica da narrativa em primeira pessoa” (CANDIDO, 1971, p. 104). Em consonância, Luís Bueno assinala na “impressão que Paulo dá de si”, a total redução do outro. “Não existem ideais, o que há é o desejo de estar por cima” (BUENO, 2006, p. 608). Mais do que reduzir o Outro a si mesmo, tudo parece decorrência da visão de Paulo Honório.

Além de astro-rei, o “sol” cabralino é também clareza que “limpa” as palavras “do que não é faca”, o que na pena pesada de Paulo Honório seriam as “besteiras” do texto de Gondim, que “acanalhou o troço”, que ficou “pernóstico”, “safado”, “idiota”.

A primeira estrofe do poema de João Cabral finda em dois pontos, e a segunda mostra a limpeza que o sol promove. Fala da utilidade da faca para comer ou ferir, e “do que não é faca”: o que ela retém e produz. A equivalência na redução ao essencial se estende ao verso “de toda uma crosta viscosa”, ou seja, uma camada endurecida qual a *literatura oficial*, e pegajosa como a praticada por certos autores regionalistas, retratando um sertanejo caricatural, muito distante do real – sugestão implícita no verso “resto de janta abaianada”, em face do “seu gosto de cicatriz clara”, que seria a *literatura verdadeira*.

O espírito crítico, a temática e a linguagem sertaneja

Aos olhos de João Cabral de Melo Neto, a *literatura verdadeira* buscada por Graciliano Ramos fala “do seco e de suas paisagens”, conforme o segundo par de estrofes, voltado à temática e ao estilo.

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
 cresta o simplesmente folhagem,
 folha prolixa, folharada,
 onde possa esconder-se a fraude.
 (MELO NETO, 1997, p. 302)

Na terceira estrofe do poema, o claro “sol” deixa a posição de *centro* e ressurgue acima, a pino, o que lhe atribui um irônico caráter de divindade onipotente; e o termo “vinagre” parece um milagre às avessas, tanto sonora quanto imagetivamente – ao contrário do milagre cristão de conversão da água em vinho, o milagre sertanejo parece converter água em vinagre.

Os efeitos do avesso milagre se concretizam na quarta estrofe, quando a sugestão de redução é expressamente manifesta no primeiro verso: “que reduz tudo ao espinhaço”, o que pode ser entendido como a redução de tudo a espinho de plantas agrestes ou a coluna vertebral, lombo, ou seja, à estrutura e ao conteúdo essencial. E o vinagre “cresta o simplesmente folhagem”, que é o secundário, ou sem importância, excessos que o poeta ilustra desdobrando “folhagem” nas sinonímias redundantes “folha prolixa, folharada”. Como em **São Bernardo**, talvez fosse o “troço” que Gondim “acanalhou” nos “dois capítulos tão cheios de besteiras”, ou ainda qual o romance pretendido por João Nogueira, “na língua de Camões, com períodos formados de trás para diante”, “onde” poderia “esconder-se a fraude”, conforme completaria o Graciliano-personagem de João Cabral.

No segundo capítulo de **São Bernardo**, depois desistir da parceria com Gondim, Paulo Honório retoma o romance, valendo-se unicamente dos “próprios recursos”. “E ficamos sabendo que tem cinquenta anos, que é fazendeiro, ‘versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis’ para esse novo gênero que pretende enfrentar: a narrativa” (LAFETÁ, 2004, p. 75). Se, a princípio, Paulo Honório poria o “nome na capa”, então escreve sob pseudônimo para não ser chamado de “potoqueiro”. Luís Bueno entende que, ao não querer mais assumir publicamente a autoria da narrativa, o solar Paulo Honório é “um eu que se anula, e que não se impõe, aquele que, ao invés de recolher para si os méritos daquilo que é feito por outros, se esconde atrás de um outro nome – como se fosse outro que realizasse o trabalho” (BUENO, 2006, p. 617).

Paulo Honório não quer ser chamado de “potoqueiro”; no entanto, avisa que “talvez deixe de mencionar particularidades inúteis” que lhe “pareçam acessórias e dispensáveis” – comentário tão duvidoso quanto “isto vai arranjado sem nenhuma ordem”, posto que **São Bernardo** conta com *estrutura circular* e enredo ordenado segundo a sucessão dos fatos. Ainda, ao lidar com as dificuldades do processo criativo, “sentado à mesa da sala de jantar”, quando suspende o “trabalho moroso” para contemplar a “folhagem das laranjeiras que a noite enegrece” (RAMOS, 1994, p. 8), o comentário de Paulo Honório soa equivalente à “folhagem” que João Cabral desdobra em “folharada, onde possa esconder-se a fraude”.

Enfim, após concluir que a “pena é um objeto pesado”, Paulo Honório relê seus “períodos chinfrins” e menciona Madalena com suspeita humildade: “Ora

vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isso brincando” (RAMOS, 1994, p. 9). A condição “se eu possuísse” faz crer que o propósito do romance, mais que pena autoimposta, é um desafio particular, e, portanto, visa a uma nova demonstração de poder e força, pois, mesmo com escassos recursos literários, é capaz de escrever um livro. Para Luís Bueno, Paulo Honório “desejava mostrar que mesmo no campo do outro – e do mais desprezível dos outros, o intelectual – ele pode obter resultados muito bons e se reequilibrar face quem havia o colocado em cheque” (BUENO, 2006, p. 617).

Não bastando, depois de enumerar seus conhecimentos “a respeito das letras” e enfatizar que são “inúteis no gênero” e que “saindo daí” sua “ignorância é completa”, Paulo Honório enfatiza sua despreensão em aprender, correlacionando conhecimento e munção: “não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade”. No parágrafo seguinte, o escritor desarmado justifica suas escolhas, valoriza suas conquistas e chama atenção para o resultado, discurso em que o *fazendeiro* experiente parece desafiar o *escritor* iniciante:

O meu fito na vida foi apossar-me das terras de S. Bernardo, construir essa casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroçador, introduzir nessas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho ovino e regular. Tudo isso é fácil quando está terminado e embirra-se em duas linhas, mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em quem se pegue, as dificuldades são terríveis. Há também a capela, que fiz por insinuações do padre Silvestre (RAMOS, 1994, p. 9).

No texto **A figuração do Autor**: os dois primeiros capítulos de São Bernardo, Abel Barros Baptista não desconsidera a compatibilidade da propriedade da terra com o projeto textual, e entende que a analogia “representa um traço específico iniludível, sobretudo porque se trata de um traço que não é de modo algum, bem pelo contrário, incompatível com a figura de Paulo Honório que vamos conhecendo progressivamente” (BAPTISTA, 2005, p. 137). Apesar de pouco munido, Paulo Honório-escritor mostra segurança ao se comparar com os colaboradores dispensados: “não alcancei a ciência de João Nogueira nem as tolices do Gondim”, personagens que representam as linguagens jurídica e jornalística, respectivamente. A seguir, sua despreensão é reiterada, deixando ao leitor a “bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem” (RAMOS, 1994, p. 9), procedimento inverso ao que o autor Graciliano Ramos faria no **São Bernardo**, que, já pronto, só faltava traduzir para a “língua brasileira”, conforme comenta em carta a Heloísa – “tradução” que parece corresponder aos recursos e intentos de Paulo Honório. Diz o autor na carta a sua esposa:

O **São Bernardo** está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para o brasileiro, um brasileiro encrocado, muito diferente desse que

aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem (RAMOS, 1992, p. 130).

O povo retratado

Sugeridos o espírito crítico, a temática e a linguagem sertaneja, o par da quinta e sexta estrofes do poema trata do povo retratado – “Falo somente por quem falo”. Ao mesmo tempo, o poeta é porta-voz que fala em prol do povo e também através dele:

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só sabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.
(MELO NETO, 1997, p. 302)

João Cabral traz aos versos a realidade do matuto bravo e resistente ao clima e ao solo inóspito. Traz a “seiva social” que, segundo Arrigucci Jr., “embora não apareça à primeira vista, alimenta seus versos, sua atitude ética e a peculiar dicção que desenvolveu para exprimir-se para além de toda preocupação em comunicar” (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 28).

Na dura existência sertaneja, o clima é condicionado pelo sol que reina cruel e assistido pelo gavião e “outras rapinas” não especificadas, que tanto podem ser aves como humanos que roubam com agressividade, qual Paulo Honório, que representa o capitalista rural. Nota-se um movimento de assenso-descenso da quinta para a sexta estrofe, e o olhar do poeta cai do céu para o chão do sertanejo, “onde estão os solos inertes”, tanto estéreis como sem atividade ou movimento. O clima condicionado pelo sol é reiterado nas “tantas condições caatinga” na sexta estrofe, que se volta à vegetação nordestina e ao solo incultivável. Tais condições, que seriam imposições, encargos, obrigações, podem ser pensadas tanto de forma individual, a respeito do estado de alguém ou de algo, como de forma coletiva, uma situação social, conjuntura ou categoria. Em todos os sentidos, as “tantas condições caatingas” são passíveis de associação ao ambiente de **São Bernardo** e à figura de Paulo Honório. Em palavras de Antonio Candido: “O mundo áspero, as relações diretas e decisivas, os atos bruscos, a dureza de sentimentos, tudo que forma a atmosfera de *São Bernardo* decorre da visão pessoal do narrador” (CANDIDO, 1971, p. 104).

Cabe assinalar no poema de João Cabral uma possível reverberação da claridade do primeiro par de estrofes, implícita no termo *caatinga*, que provém do tupi: *caa* é vegetação e *tinga* claro, branco. E no verbo “cultivar” as duas condições de Paulo Honório se encontram: o fazendeiro e o pretense escritor – na cultura da terra e na cultura dos livros de Madalena. No poema, o cultivo do “que é sinônimo de mingua” tanto representa a aridez e penúria nordestina como enfatiza a economia vocabular e a redução ao essencial na obra do homenageado Graciliano Ramos. De modo que o sol quente e o solo seco da quinta e sexta estrofes parecem ampliar imageticamente o sol e a crosta na face do primeiro par de estrofes; em ambos os pares se detecta a “poética da superfície”, segundo Alfredo Bosi, “inerente à poesia de João Cabral desde, pelo menos, o seu encontro em Barcelona com a pintura de Joan Miró” (BOSI, 2013, p. 43). No ensaio “Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral”, esclarece Bosi que, “atribuindo ao Renascimento a criação da pintura como arte autônoma, João Cabral observa, porém, que a mimese da profundidade, alcançada mediante a perspectiva, acabou limitando a visão dinâmica e criativa da superfície” (BOSI, 2013, p. 43). A propósito, o crítico literário chama atenção para “o lado escuro, o avesso da esperança” implícito nos poemas de **Dois parlamentos** e **Serial**, compostos entre 1958 e 1961, que “trazem à luz os efeitos de reificação e nadificação do cassaco, o seu trânsito do pouco ao nada” (BOSI, 2013, p. 40). O crítico correlaciona o cossaco de engenho, “figura única” no poema “Festa na casa-grande”, aos retirantes de **Vidas secas**, de Graciliano, apontado como referente literário de João Cabral: “Posto em confronto com o seu referente narrativo mais próximo o afim, a história dos retirantes de *Vidas secas*, o poema radicaliza o processo da coisificação” (BOSI, 2013, p. 42). Pouco adiante, Bosi indaga: “O que dá à voz autoral a certeza drástica de que o cossaco não é capaz de sonhar? Se até a cachorra Baleia sonhava com seu grande osso cheio de tutano em meio à mais desoladora seca” (BOSI, 2013, p. 50).

A recepção da obra agreste e seus efeitos

As duas últimas estrofes do poema “Graciliano Ramos:” se voltam à recepção; referem-se ao leitor e aos efeitos da obra agreste.

Falo somente para quem falo:
quem padece sonho de morto
e precisa um despertador
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.
(MELO NETO, 1997, p. 303)

A agressividade visa a exatamente abrir os olhos do destinatário para a realidade da sociedade segregada que “existe nesses climas condicionados pelo sol, pelo gavião e outras rapinas”, ou seja, os que roubam com agressividade, qual Paulo Honório, representante da modernização e da introdução do capitalismo no sertão nordestino. Em relação ao leitor, Paulo Honório parece nada preocupado em agradar – “Se não quiserem, pouco se perde” –, descaso que soa agreste como o último par de estrofes do poema de João Cabral, voltado ao leitor que “padece sono de morto” e “precisa um despertador”. Há aqui uma mudança de paradigma, visto que nos primeiros regionalistas estaria em jogo o choque entre o oral e o escrito e o problema da recepção do universo sertanejo. No artigo “A tradição oral e o aparecimento da ficção”, Eduardo Vieira Martins parte da observação de Antonio Candido quanto ao maior entrave dos primeiros romances regionalistas brasileiros: “o choque entre o oral e o escrito”, e assinala outra preocupação: “o da recepção do universo rústico do sertão, que ele se esforçava por constituir como matéria narrativa, no mundo polido da cidade, onde seus livros eram consumidos” (MARTINS, 2019, p. 165-170). A preocupação com a recepção é explicitada no primeiro capítulo do romance **O índio Afonso** (1873), de Bernardo Guimarães, obra fundante do regionalismo brasileiro. No capítulo inteiramente dirigido às “amáveis leitoras”, o narrador se desculpa pelo conteúdo e linguagem agreste de suas “tremendas histórias”, pela falta de cenários luxuosos e personagens elegantes a que estariam habituadas, e logo culpa a “tosca musa” que lhe inspira: uma “musa essencialmente sertaneja”. (GUIMARÃES, 2005, p. 9)

Diferentemente dos primeiros regionalistas, a intenção de Graciliano e do próprio João Cabral, não é agradar; é, antes, despertar o leitor. De acordo com João Luiz Lafetá, logo no primeiro capítulo de **São Bernardo**, “o leitor foi – de chofre – empurrado para dentro de um mundo que desconhece. Não há, na entrada de S. Bernardo, nenhuma palavra que sirva para localizá-lo, nenhum painel descritivo que lhe permita conhecer de antemão o mundo que vai agora visitar” (LAFETÁ, 2004, p. 74). E o mandão Paulo Honório afinal revela-se também um escritor bastante seguro, apesar de sua declarada limitação a “respeito das letras”, um tanto questionável, pois Madalena e “aquela papelada” que ele “finalmente” reconhece que “tinha préstimo” talvez o tenham munido de “noções” não obtidas na mocidade. Afinal, seu discurso conta com os termos “pontuação”, “ortografia”, “sintaxe”, “redação”, “enredo”, entre outros relativos ao campo das letras, os quais o fazendeiro não teria obtido pela “Bíblia dos protestantes” e tampouco nas “noções” em que se diz “versado”. Luís Bueno observa que “na construção de sua narrativa ele se conduz da mesma maneira prática e objetiva com que se conduzia nos negócios. Iniciado o processo, as condições da produção, que haviam tomado os dois primeiros capítulos, simplesmente saíram de cena”, e o “momento de escrita do livro” voltará ao primeiro plano apenas no capítulo 19. (BUENO, 2006, p. 616)

Em comparação com os primeiros regionalistas, Graciliano Ramos e João Cabral, além do intento de despertar o leitor em vez de lhe agradar, concebem a arte como resultado de trabalho e não da inspiração, ou seja, não contam com a tosca musa sertaneja de Bernardo Guimarães, pois associam o processo de criação ao trabalho duro do sertanejo. Arrigucci Jr. enfatiza a oposição do trabalho de arte à

inspiração: a respeito da essência da concepção do trabalho poético, “João Cabral não teve dúvidas de batizar o seu com a exata expressão de *trabalho de arte*, contrapondo a atenção vigilante e a lucidez do fazer que o caracterizam à espontaneidade instintiva” (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 27). Quanto a Graciliano, é certo que em **São Bernardo** o valentão Paulo Honório estremece logo após ouvir um “pio de coruja” na torre da igreja, o que, além de materializar sonoramente a lembrança de Madalena, parece um elemento da ordem do fantástico, já que um novo pio abre o segundo capítulo, como se fosse um toque de inspiração poética que a pena pesada do lábil narrador enfatiza graficamente: “Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me trazia alguma vantagem, direta ou indiretamente” (RAMOS, 1994, p. 6). Se o “pio de coruja” parece surgir como elemento da ordem do sobrenatural ou representante da inspiração, o valer-se dos “próprios recursos” aponta para o racional, assim como o suposto desinteresse em “qualquer vantagem” com o romance.

No final do segundo capítulo de **São Bernardo**, depois de informar que não pretende “bancar escritor” e indagar “para que se escreve”, Paulo Honório conclui “Dois capítulos perdidos” (RAMOS, 1994, p. 10), o que soa irônico, visto que estes criam ambiente, introduzem personagens, apontam a personalidade do narrador e, sobretudo, tratam do romance a ser produzido por esse narrador, cuja preocupação formal coincide com o espírito crítico de Graciliano, e, não por acaso, com o poema de João Cabral, seu equivalente literário, tanto no plano ético quanto no poético; experimentadores como os modernistas de 22, porém mais críticos e preocupados com o trabalho formal.

Em conclusão, o tão estreito diálogo entre esses dois grandes representantes da literatura agreste brasileira permitiria uma leitura invertida do poema comparado, então tomando “Graciliano Ramos” como destinatário, inversão plausível devido à ambiguidade dos *dois pontos* no título, ênfase gráfica que tanto pode dar voz ao escritor alagoano quanto convertê-lo em ouvinte, a quem o “poeta realista” João Cabral de Melo Neto “explica” o seu próprio fazer poético.

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. João Cabral: o trabalho de arte. In: **O Guardador de Segredos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 26-33.

BAPTISTA, Abel Barros. **O Livro Agreste**. Campinas: Editora UNICAMP, 2005.

BARBOSA, João Alexandre. A Lição de João Cabral. **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 01, p. 62-105, 1996.

BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno**: Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Editora 34, 2003.

BOSI, Alfredo. **Entre a Literatura e a História**. São Paulo: Editora 34, 2013.

BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. EDUSP/Editora UNICAMP, 2006.

CANDIDO, Antonio. Os Bichos do Subterrâneo. In: **Tese e Antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 95-118.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

GUIMARÃES, Bernardo. **O índio Afonso**. Organização e notas por Leopoldo Comotti. [S.l.]: Associação de acervos literários Biblioteca virtual, 2005.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: **A Dimensão da Noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 72-102.

MARTINS, Eduardo Vieira. A tradição oral e o aparecimento da ficção. **Literatura e Sociedade**, n. 30, p. 163-171, jul/dez 2019.

MELO NETO, João Cabral de. Graciliano Ramos: In: **Serial e Antes**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997, p. 302-303.

RAMOS, Graciliano. **Cartas à Heloísa**. São Paulo: Editora da Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura do Município de São Paulo, 1992.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

Para citar este artigo

SOUZA, A. C. F. M. de. Graciliano Ramos: o autor em dois capítulos perdidos. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9., n. 3., 2020, p. 25-36.

Os Autores

ANA CLAUDIA FERREIRA MARTINS DE SOUZA é bacharela em Letras (português e espanhol) pela Universidade de São Paulo.