

Escola de Direito de - 81. Guerra dos Emboabas 57. Indigência da cidade de - 74, 75, 88. -, grande centro romântico (ver Romantismo)

SARDINHA, Afonso. 55

SEBASTIÃO, Dom. 63, 64

SILVA, Antônio Castanho da. 54

SILVA, Chica da. 58

SILVA, Manuel Dias da. 54

SINIMBU, João Lins Vieira Cansansão de Sinimbu, Visconde de. 81

SMITH, John. 62

SOUSA, Felipa de. 40

SOUSA, Francisco de. 40, 55

SOUSA, Gabriel Soares de. 35, 36 (n. 8), 37, 40, 47, 50

SOUSA, Martim Afonso de. 33 (n. 4), 47

SOUSA, Tomé de. 33, 35, 36 (n. 8), 42, 47, 49, 52

SOUTHEY, Robert. 45, 60, 56, 93

SPIX, Johann Baptist von. 93

STANLEY, Henry Morton. 31

SUTER, Johann August. 57

TAIDE, Fernão Cabral de. 40

TAROUCÁ, Conde de. 58

TAUNAY, Afonso d'Escragolle. *Ensaio de carta geral das bandeiras paulistas*. 54 (n. 5)

TAVARES, Antônio Raposo. 52, 54

TOLLENARE, Louis-François de. *Notas dominicais*. 71 (n. 4)

TOURINHO, Sebastião Fernandes. 47

Tristeza. Influência do clima na - dos povos 67. Povos alegres e povos tristes 67, 68. Romantismo, criador de - (ver Romantismo). - como resultado da

luxúria e da cobiça 66, 67. - da população do Rio de Janeiro no início do século XIX 68. - das populações provincianas do Brasil 68. - no Brasil, apesar do esplendor da natureza 67. - paulista 86

TWAIN, Mark (ps. de Samuel Langhorne Clemens). 90

VALDÍVIA, Pedro de. 46

VALE, Paulo Antônio do. 82 (n. 6)

VALLÈS, Jules. 84

VAMPRE, Spencer. *Memórias para a história da Academia de São Paulo*. 82 (n. 6)

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. 35, 43, 88 (n. 1)

VASCONCELOS, Bartolomeu de. 39

VASCONCELOS, padre Simão de. 39

VASCONCELOS, Pedro de. 75

VASCONCELOS, Zacarias de Góis e. 81

VELOSO, Joaquim. 75

VERGARA, Pedro de. 39

VERÍSSIMO, José (J. V. Dias de Matos). 85

VESPÚCIO, Américo. 33, 34, 37

VIANA, Antônio Ferreira. 96

VIANA, Manuel Nunes. 57

VIEIRA, João Fernandes. 69

VIEIRA, padre Antônio. 49, 54, 64, 94

VIGNY, Alfred Victor, Conde de. 81

VILHENA, Luis dos Santos. 72. *Cartas de Vilhena - Notícias soteropolitanas e brasílicas de 1802* 72 (n. 6)

VILLEGAINON, Nicolas Durand de. 51

VOLTAIRE (ps. de François Marie Arouet). 78

WAGNER, Moritz. 65

WIED-NEUWIED, Maximiliano Alexandre de. 93

FIM DE "RETRATO DO BRASIL"

GRACILIANO RAMOS

VIDAS SECAS



TEXTO INTRODUTÓRIO POR

Wander Melo Miranda

Graciliano Ramos nasceu em Quebrangulo, interior de Alagoas, em 27 de outubro de 1892, indo cedo com a família para Buíque, em Pernambuco, onde o pai cria gado, até que a seca o faz abandonar as atividades pecuárias e abrir uma loja na vila, por volta de 1895. Com a situação financeira estável, em 1899 a família muda-se novamente, dessa vez para Viçosa, no Agreste alagoano. A vida do menino não é fácil: tímido, calado, suporta a opressiva educação sertaneja em casa e na escola. A solidão e o desamparo agravam-se durante as crises ocasionais de oftalmia — cegueira provisória que leva a mãe a dar-lhe os apelidos de “bezerro-encourado” e “cabra-cega”.

Como é de se supor, a alfabetização iniciada em casa é também difícil e penosa. As repreensões do pai, Sebastião Ramos, o custo para aprender as primeiras letras, a confusão que faz do *t* com o *d*, a palmatória, as lágrimas, tudo isso acaba por indispor o menino com a escola em Buíque, onde, no volume do Barão de Macaúbas, encontra de novo o incompreensível Terteão do provérbio com o qual já implicara em casa — “Fala pouco e bem, ter-te-ão por alguém”.

Apesar da construção empolada da frase, a lição será posteriormente seguida à risca, quando o futuro escritor fará da concisão e correção da linguagem as marcas de seu estilo inconfundível. A antipatia inicial em relação às letras e aos livros é pouco a pouco vencida; o menino toma gosto pela leitura — refúgio e consolo da rejeição que sofre. Primeiro, através dos livros emprestados da biblioteca do tabelião Jerônimo Barreto: folhetins de capa-e-espada, Júlio Verne, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar. Depois, por meio das obras naturalistas que lhe indica o literato, professor e agente dos Correios, Mário Venâncio. É ele o grande incentivador para que Graciliano e o primo Cícero de Vasconcelos criem um jornal. O primeiro número de *O Dilúculo* (que significa alvorada) vem à luz em 24 de junho de 1904, trazendo o conto de estréia do jovem autor, intitulado “O Pequeno Pedinte” e emendado por Venâncio de tal maneira a tornar quase irreconhecível sua forma original.

A formação literária do escritor amplia-se pelos livros comprados, por via postal, das livrarias Garnier e Francisco Alves, com moedas e notas furtadas da loja do pai, onde continua a trabalhar. Passa a ler então Victor Hugo, Daniel Defoe, Cervantes e, entre os autores de língua portuguesa, Eça de Queirós e Aluísio de Azevedo, ambos uma referência

constante para a vida inteira. Contribui para *O Dilúculo* até o fim do jornal, em 1905, ano em que os pais o enviam para Maceió, onde permanece durante cinco anos. Nesse período, estuda português, latim, inglês, francês e italiano. Nas férias de 1906, incentivado outra vez por Mário Venâncio, ajuda na fundação de *O Echo Viçosense*, de curtíssima duração; munido do conhecimento das línguas estrangeiras que aprende, começa a ler Balzac, Zola, Dostoiévski, entre outros.

Por volta dos 17 anos, já é reconhecido no reduzido círculo literário de Maceió, tendo publicado antes, com pseudônimo, alguns sonetos em *O Malho*, da capital federal, poemas e contos no *Jornal de Alagoas*, a maioria não exumada até hoje. Nessa época, morando em Palmeira dos Índios, trabalha na loja de tecidos do pai, até que se muda, no início de 1914, para o Rio, onde atua como revisor no *Correio da Manhã* e em *O Século*. O trabalho é maçante e mal remunerado, mas com auxílio paterno consegue manter-se. A opinião que tem sobre a vida literária na então capital do país é extremamente desfavorável, não consegue fazer aí carreira, impressiona-se com a autopromoção dos literatos da moda. Em carta à mãe, de 4 de fevereiro de 1915, informa-lhe sobre a situação:

Aqui tudo se resume nisto: cada sujeito faz propaganda de si mesmo. Um indivíduo que é burro, fala em voz alta, *de papo*, grita, diz asneiras e às vezes chega a fazer figura diante de outros que são mais burros do que ele. Um animal que tem algum talento afeta uma atitude ultra-humana, quase divina — não conversa: prega; não dá sua opinião sobre coisa nenhuma: afirma, assevera, pontifica. É dogmático e é intolerante (Ramos, 1981, p. 45).

À decepção com a vida intelectual carioca soma-se a aflição causada pelo retorno às pressas a Palmeira dos Índios, ao saber da morte de três de seus irmãos, acometidos pela peste bubônica. No final de 1915, casa-se com Maria Augusta Barros, morta no parto do último dos quatro filhos, uma menina, em 1920. Viúvo, deprimido, entrega-se à educação das crianças, distante de qualquer atividade literária. Mas em 1921 volta a escrever regularmente, como colaborador do jornal *O Índio*, fundado pelo pároco da cidade. Assinadas com o pseudônimo de J. Calisto, são crônicas que tratam de assuntos variados, em tom crítico e desabusado para o conservadorismo da cidade provinciana. Hoje reunidos em *Linhas tortas*, esses textos já trazem a marca da ironia do autor, a busca de um diálogo franco com o leitor, a intenção de ser-lhe útil de alguma maneira.

A vocação literária de Graciliano estava confirmada, as bases de sua formação assentadas, tanto é que pode se dar ao exercício de textos menos circunstanciais, como o esboço, desaparecido, da história de um proprietário criminoso, que viria a ser o germe de *São Bernardo* (Ramos, 1979, p. 54-55), ou os contos “A carta”, “Entre grades” e um terceiro que logo de

início se desenvolve como romance. Este último é *Caetés*, redigido a partir de 1925 e mantido na gaveta como os dois contos, até ser publicado em 1933. Antes de sua publicação, no entanto, Graciliano Ramos é eleito prefeito de Palmeira dos Índios, toma posse em janeiro de 1928, realiza uma administração avançada para os padrões da época e permanece no cargo até ser chamado pelo governador Álvaro Paes para assumir a direção da Imprensa Oficial do Estado, o que se dá em março de 1930.

Além dessa vantagem política, a experiência como prefeito rende-lhe a publicação do primeiro romance, em razão da notoriedade local e nacional que os dois relatórios que envia ao governador alcançam, sendo reproduzidos em jornais de Alagoas e do Rio. Em estilo inusitado e pouco habitual para documentos dessa natureza, a prestação de contas do prefeito revela um escritor em pleno domínio da linguagem, usada com precisão e ironia incomuns. Veja-se, como exemplo, a explicação que dá para a redução dos gastos excessivos com telegramas:

Porque se derrubou a Bastilha — um telegrama; porque se deitou uma pedra na rua — um telegrama; porque o deputado F. esticou as canelas — um telegrama. Dispêndio inútil. Toda a gente sabe que isto por aqui vai bem, que o deputado morreu, que nós choramos e que em 1559 D. Pero Sardinha foi comido pelos caetés (Ramos, 1970, p. 186).

Pela amostra, não é difícil perceber por que Augusto Frederico Schmidt, poeta e editor, desconfia da existência de um romance inédito do prefeito alagoano e se oferece para editá-lo. Embora o livro demore a sair, o incômodo de Graciliano é compensado pelo convívio com o grupo formado por intelectuais como Aurélio Buarque de Holanda, José Lins do Rego, Jorge de Lima, Rachel de Queirós, Santa Rosa, Valdemar Cavalcanti, em Maceió. Aí retoma os originais de *Caetés*, ainda no exercício do cargo de diretor do *Diário Oficial*, no qual se mantém mesmo após as mudanças causadas pela Revolução de 30.

As tensões políticas e os problemas familiares tornam o período difícil para Graciliano. Demite-se da Instrução Pública em dezembro de 1931, volta a Palmeira dos Índios, começa a escrever *São Bernardo*, na sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Amparo. O trabalho é interrompido na altura do capítulo 19 (que estruturalmente cinde o livro em duas partes), pois o autor sofre uma queda que o obriga a retornar a Maceió, para uma cirurgia, que será tema dos contos “O relógio do hospital” e “Paulo”. A convalescença é delicada, as dores na perna são constantes, mas a escrita do livro prossegue, agora na sua casa do Pinga-Fogo, em Palmeira dos Índios. Entre agosto e novembro de 1932, escreve à segunda esposa, Heloísa Medeiros Ramos, revelando-lhe o processo minucioso de construção do livro. Em carta de 1º de novembro, destaca o trabalho com a linguagem:

O S. Bernardo está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encenado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação, da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? (Ramos, 1981, p. 130-131).

A questão da língua, crucial para se determinar a posição da obra de Graciliano em relação à de seus contemporâneos e à tradição literária brasileira, recebe tratamento decisivo em *São Bernardo*. A contrapelo da “contribuição milionária de todos os erros”, apregoada por Oswald de Andrade e seus companheiros da geração de 22, Graciliano submete a língua oral aos rigores da norma gramatical e a uma requintada reelaboração, nesse ponto distanciando-se também de seus contemporâneos regionalistas. O resultado é uma dicção clássica, ao mesmo tempo que experimental, como apontou Otto Maria Carpeaux (1943, p. 341). Silviano Santiago, ao debater o assunto, ressalta a linguagem peculiar do escritor alagoano: a construção límpida da frase não se coaduna com a lógica combinatória que rege sua articulação — “Graciliano Ramos requer já, como todo bom modernista, a presença do leitor para a compreensão da obra, estabelecendo os nexos de causalidade lógica.” Ou nas palavras de Antonio Candido, “o classicismo de uma frase clara [está] dentro de um contexto que não é mais clássico, porque é montado de tal maneira que requer a colaboração de um leitor para ser compreendido direito” (Garbuglio, 1987, p. 428, 430).

A configuração da língua nacional seria, portanto, fruto de uma articulação dialógica, para não dizer conflitiva, que as posições de escritor e leitor traduzem à sua maneira. *São Bernardo* tematiza esse conflito desde os capítulos iniciais, que tratam da divisão do trabalho de redação do livro segundo competências “lingüísticas” distintas, logo atropeladas e descartadas pelo mandonismo de Paulo Honório. A *propriedade* do discurso do latifundiário reside nesse ato extremo de apropriar-se do discurso do outro e fazê-lo calar, o que será levado a efeito, de modo trágico, no casamento do fazendeiro com Madalena. Mas é a morte da esposa, ex-professorinha interiorana, que instila para sempre o veneno da dúvida e da diferença na linguagem da história que o personagem-narrador vai implacavelmente construindo, desnudando o monologismo que lhe é próprio.

Tratada com sobriedade estilística e desassombro, a reificação das re-

lações privadas e sociais (Lima, 1969; Lafetá, 1978) é aspecto determinante da questão da propriedade, fundamental para a interpretação do país que o escritor delinea. Nesse aspecto, *São Bernardo* dá forma mais precisa a certas indagações deixadas em aberto no romance de estréia, voltado para a indagação enviesada dos primórdios da nacionalidade. Como se sabe, *Caetés* narra o projeto, nunca concluído por João Valério, de escrever um romance histórico sobre a devoração do bispo Sardinha, signo da catequese e da colonização. A técnica do romance dentro do romance propicia, antes de mais nada, problematizar a escolha de Eça de Queirós como modelo de escrita realista e o tom sarcástico da crônica de costumes que o leitor logo detecta numa primeira leitura do livro.

A devoração “antropofágica” do escritor português supre, em certo sentido, o romance programado e nunca concluído — a narrativa de constituição da identidade nacional a partir da devoração do outro-colonizador pelo bárbaro caeté. Ao contrário do ocorrido em Alencar, que Graciliano lera na juventude, o índio é destituído da função de símbolo instituinte da nação e se transforma no personagem ausente de um romance não realizado, e de uma fundação que não chegou a se completar. Esse vazio da narrativa de fundação nacional, cuja inconclusão *Caetés* tão bem percebe, desvenda seus limites: o circunstancial, inconcluso e fragmentário que definem o desenredo da comunidade política brasileira e que será, também, o da própria história de João Valério: “É isto, um caeté. Esses desejos excessivos que desaparecem bruscamente... Esta inconstância que me faz doidejar em torno de um soneto incompleto, um artigo que se esquiva, um romance que não posso acabar...” (Ramos, 1969, p. 238).

A desagregação de Luís da Silva, personagem de *Angústia*, o terceiro romance, é ainda mais extrema e desesperadora. A abordagem da condição de intelectual pequeno-burguês do personagem — ao mesmo tempo necessário à manutenção da dinâmica das forças capitalistas e por elas desprezado — é um passo adiante na perquirição das contradições do país. O assassinato de Julião Tavares, representante do capitalismo triunfante do mundo urbano e rival de Luís da Silva no amor por Marina, é uma saída individual, fechada em si mesma. Levada ao máximo da “deformação expressionista”, conforme observa Antonio Candido (Candido, [1956] 1992, p. 80), a sondagem psicológica requer do ficcionista a radicalização da técnica do monólogo interior, para ir mais fundo na dialética do “sentimento de intrusão-rejeição” (Garbuglio, 1987, p. 105), experimentado pelo personagem-narrador como impulso e obstáculo à sua atuação social e política.

Três histórias de amor fracassado, três ângulos distintos de investigação de subjetividades em crise, emblemáticos a seu modo da complexi-

dade do jogo de forças ideológicas em curso no período. Estava traçado o perfil artístico e intelectual do escritor, constituía-se uma visão literária nova, orientada para a tarefa de desconstruir as diretrizes e os valores do mundo administrado que o processo de modernização brasileira começava a implantar no país. No horizonte de um mundo assim desencantado, novas exigências impunham-se ao artista. Como diz Alfredo Bosi:

Não cabia na consciência de Graciliano, nem no melhor romance de 30-40, tematizar as conquistas da técnica moderna ou entoar os ritos de um Brasil selvagem. O mundo da experiência sertaneja ficava muito aquém da indústria e dos seus encantos; por outro lado, sofria de contradições cada vez mais agudas que não se podiam exprimir na mitologia tupi, pois exigiam formas de dicção mais chegadas a uma sóbria e vigilante mimese crítica. (Bosi, 1988, p. 123.)

A publicação de *Angústia*, em 1936, com o escritor na prisão, é o resultado concreto dessa vigilância. Mas antes Graciliano é nomeado diretor da Instrução Pública de Alagoas, cargo em que permanece de janeiro de 1933 a março de 1936, quando é preso. São mais de três anos de dedicação a mudanças na área educacional. A simpatia pela Aliança Nacional Libertadora (ANL) e a tomada de decisões, no trabalho, contrárias a interesses particulares e políticos contribuem para levá-lo ao cárcere, denunciado pelo general Newton Cavalcanti, amigo do integralista Plínio Salgado. Sem processo e sem acusação formada, é embarcado de início para Recife e de lá para o Rio de Janeiro, no porão do navio Manaus. Da capital é mandado para a Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande, depois volta para a cidade, onde permanece na Casa de Detenção, na rua Frei Caneca. Em 13 de janeiro de 1937 é libertado. Mora pouco tempo na casa de José Lins do Rego, transfere-se depois para uma pensão no Catete, fixando-se definitivamente no Rio. Já é um escritor famoso, reconhecido pela melhor crítica da época.

A experiência da cadeia, que será relatada em *Memórias do cárcere*, publicação póstuma de 1953, é decisiva para a mudança de rumos na vida e na obra do autor, ambas firmemente indissociadas. Essa experiência é determinante, sem dúvida, para seu direcionamento à autobiografia, atitude coerente com a natureza de testemunho vivencial que distingue os narradores dos textos de ficção em primeira pessoa. Como demonstrou Antonio Candido, no caso de Graciliano Ramos, “a necessidade de expressão se transfere, a certa altura, do romance para a confissão, como consequência de marcha progressiva e irreversível, graças à qual o desejo básico de criação permanece íntegro, e a obra resultante é uma unidade solidária” (Candido, 1992, p. 69).

O texto autobiográfico, ao dar forma a essa “necessidade de expressão”, é o caminho mais curto, não o menos complexo, para Graciliano

acercar-se das razões psicológicas e sociais da sua condição de escritor, no momento em que esta é radicalmente posta à prova:

A cadeia não é um brinquedo literário. Obtemos informações lá fora, lemos em excesso, mas os autores que nos guiam não jejuaram, não sufocaram numa tábua suja, meio doidos. Raciocinam bem, tudo certo. Que adianta? Impossível conceber o sofrimento alheio se não sofremos (Ramos, 1953, p. 38).

A autobiografia desempenharia, dentre outras, a função de urdir os pontos de intersecção da experiência pessoal e da experiência política, acrescentando novos dados àqueles já descortinados pelos romances, agora da perspectiva mais incisiva de avaliação das relações sociais e de poder, no quadro das transformações provocadas pelo Estado Novo. Para tanto, contribuiu a elaboração lenta e contínua das memórias, trabalho que durou vários anos e permitiu que sua escrita fosse avançando cada vez mais na tarefa de desvendamento do país e da precariedade do tecido constitutivo das suas relações de cidadania.

Em certo sentido, a publicação de *Infância* em 1945 confirma esse processo. As memórias narram as vicissitudes da criança (sertaneja), a dura aprendizagem da norma familiar e da lei social como instâncias privilegiadas da opressão — “Eu vivia numa grande cadeia. Não, vivia numa cadeia pequena, como papagaio amarrado na gaiola.” (Ramos, 1945, p. 203.) *A metáfora da prisão* como instrumento de leitura da realidade (brasileira) já se encontra aí incisivamente delineada, considerando-se o que *Vidas secas* representa para sua constituição, como veremos adiante. Do ponto de vista do escritor enquanto artista, essa metáfora supõe desde logo o confronto com a linguagem, no que ela tem de cerceadora da expressão e, paradoxalmente, da liberdade que o uso irônico de seus recursos permite alcançar, como aprende o menino. Ou como assinala o adulto nas *Memórias do cárcere*: “Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer.” (Ramos, 1953, p. 6.)

O *locus* de enunciação define também as contradições da atuação intelectual e política do escritor. Ao sair da prisão em 1937, Graciliano Ramos inscreve *A terra dos meninos pelados*, uma pequena “fábula” sobre a tolerância à diferença, em concurso promovido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão do governo encarregado de difundir a imagem do Estado Novo e instância censória da atividade cultural. Para sobreviver, aí trabalha como copidesque, ao mesmo tempo que é nomeado fiscal de ensino. Publica regularmente, de abril de 1941 a agosto de 1944, textos na revista *Cultura Política*, do DIP, e em *Atlântico*, revista luso-brasileira que este co-edita com o departamento de informação sa-

lazarista. Reunidos postumamente em *Linhas tortas e Videntes das Alagoas*, esses textos são na sua maioria “quadros e costumes do Nordeste” e, como tais, componentes do projeto ideológico estado-novista de integração nacional através da cultura.

A cooptação do escritor acrescenta mais um traço àquela metáfora da prisão, um traço ambíguo sem dúvida, se se pensa ainda que Graciliano Ramos passa a fazer parte do Partido Comunista Brasileiro em 1945, e nele atua como militante até a morte, em 20 de março de 1953. Mas a relação com o partido não é sempre tranqüila. Se, por um lado, Graciliano segue a linha do PCB ao assumir a presidência da Associação Brasileira de Escritores (ABDE) em 1951, por outro, nega-se a seguir a orientação zhdanovista para as artes e a literatura, bem como a submeter à censura partidária os originais das *Memórias do cárcere*. De qualquer forma, a situação contraditória não é escamoteada e recebe do autor o tratamento franco que merece, do qual nasce uma conclusão “generalizadora”.

Se o capitalista fosse um bruto, eu o toleraria. Aflige-me é perceber nele uma inteligência, uma inteligência safada que aluga outras inteligências canalhas. Esforço-me por alinhar a prosa lenta, sairá daí um lucro, embora escasso — e este lucro fortalecerá pessoas que tentam oprimir-me. É o que me atormenta. Não é o fato de ser oprimido: é saber que a opressão se erigiu em sistema (*Idem*, p. 110).

A consciência nítida desse sistema já estava, por certo, radicada na mente de Graciliano quando ele compôs *Vidas secas*, livro que é uma espécie de mediação ou passagem dos romances em primeira pessoa para os textos autobiográficos, mantida a natureza serial da sua obra, vista em conjunto. Quando *Vidas secas* foi publicado em 1938, logo chamou a atenção o fato de o livro ter sido escrito em terceira pessoa, ao contrário dos romances anteriores do autor. A mudança de foco narrativo, coerente com a matéria narrada, passou a ser uma preocupação constante nas leituras sobre a obra, dando origem a questões importantes para uma compreensão mais justa de seu significado. Álvaro Lins considerou a escolha do referido ponto de vista uma forma de identificação de Graciliano Ramos com a história de seus personagens, largados à própria sorte nos romances em primeira pessoa (Lins, 1963, p. 166); Antonio Candido viu nessa escolha um modo de soldar “no mesmo fluxo o mundo interior e o mundo exterior” (Candido, 1992, p. 46), sem romper a verossimilhança da construção narrativa.

Na verdade, a escrita do texto colocava para o escritor, antes de mais nada, um problema de ordem estrutural, cuja solução deveria levar em conta a exigência, que lhe era inerente, de articulação entre prática estética e prática política, mantida a especificidade de cada uma delas. Descartado o caminho da certificação objetiva e totalizadora, próprio à análise socio-

lógica, Graciliano opta por uma situação narrativa que se define pelo movimento de aproximação e distanciamento da substância sensível da realidade retratada, como forma de solidarizar-se com Fabiano, sinha Vitória, Baleia e os meninos e, ao mesmo tempo, sustentar uma posição crítica rigorosa ante a “desgraça irremediável que os açoita”.¹ Relativiza, assim, a onisciência da terceira pessoa e reconstitui, pela via literária, o hiato entre seu saber de intelectual e a indigência dos retirantes — alteridade que buscou compreender pelo exercício artístico da palavra enxuta e medida.

Com a cautela de quem não se permite explicitar significados ou avançar conclusões (Xavier, 1983, p. 150), o narrador condiciona a narração à expectativa dos personagens, através do uso intensivo do discurso indireto livre (Freixeiro, 1971; Pinto, 1962), que dá forma à sondagem interior pretendida e singulariza os destinos representados. Mais uma vez, um recurso técnico sabiamente escolhido marca a natureza diferencial do texto de Graciliano, pelo modo peculiar com que opera o transcurso do singular ao geral, do particular ao universal. Em carta à esposa, Heloisa Ramos, em maio de 1937, a intenção que norteia esse procedimento torna-se clara:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. A diferença é que eu quero que eles apareçam antes do sono, e padre Zé Leite pretende que eles nos venham em sonhos, mas no fundo todos somos como a minha Baleia e esperamos preás (Ramos, 1981, p. 194).²

A capacidade de universalizar um dado particular — “todos somos como a minha Baleia...” — depende da mediação levada a efeito pela ficção (“procurei adivinhar...”), abrindo inesperadas possibilidades de acesso ao que a realidade significa. A tarefa do narrador “adivinho” encontra aí razão de ser e justificativa ética, uma vez que a mediação em curso no texto pauta-se por um regime de instabilidade e dúvida que traduz tanto a natureza da perspectiva narrativa adotada, quanto as dificuldades que o narrador tem de enfrentar para acerrar-se do estado de privação dos personagens. Esse “troço difícil” é, em vários sentidos, o motivo fundador do romance, o grande responsável pela sua originalidade.

Graciliano Ramos compõe *Vidas secas* de maio a outubro de 1937, depois de dez meses e dez dias na prisão. Os capítulos são inicialmente pu-

¹ Graciliano Ramos. Discurso de 24 de outubro de 1942. Manuscritos, Autógrafos, Discursos, pasta 1, Arquivo Graciliano Ramos, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

² Sobre a questão do particular e do universal, de uma perspectiva marxista, ver Coutinho, 1967, p. 178-179.

blicas dos avulsos, como contos, até serem reunidos sob a forma do que Rubem Braga chamou de “romance desmontável”. O primeiro a ser redigido foi “Baleia”, a seguir “Sinha Vitória”, “Cadeia” e os outros. Em carta a João Condé, datada de junho de 1944, o autor, após discordar da afirmação de Otávio de Faria de que o sertão já se esgotara enquanto motivo literário, expõe seu ponto de vista sobre a história de Fabiano:

Fiz o livrinho, sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso, pelo menos, ele deve ter alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoro de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa velha de fazenda; as pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos.³

na poética da escassez e da negatividade enuncia-se aí como contrário ao pitoresco, ao descritivismo e ao gosto retórico presentes na tradição do romance da seca, desde o naturalismo do século XIX até o regionalismo dos anos 30. Além disso, oferece um ponto de fuga em relação à maioria dos textos literários que, no período, desempenhavam a função de “desvendamento social” do Brasil (Candido, 1992, p. 105), na medida em que problematiza, com rigor incomum, pressupostos identitários de integração nacional por eles formulados. Para tanto, desfaz as certezas da terceira pessoa narrativa, descentrando sua onisciência, como vimos, e escolhe a forma descontínua como recurso de montagem textual, conforme observou Lúcia Miguel Pereira (Candido, 1992, p. 105-107).

Embora uma “seqüência temporal sutil” (Malard, 1976, p. 83) dê unidade aos segmentos narrativos, a lógica espacial predomina sobre a cronologia. A justaposição desses segmentos relativamente autônomos mitetiza a visão desarticulada e desconexa que os personagens têm dos fatos vivenciados, revelando serem desprovidos da consciência capaz de dar a esses fatos sentido e significação. A ausência de marcas históricas no texto confirma a estrutura circular do romance e reforça a repetição cíclica dos episódios representados, como a sugerir que a história social brasileira não avança, “marca passo”.⁴

A movimentação de Fabiano, sinha Vitória, Baleia e os meninos é apenas busca de garantia da vida biológica, análoga ao das aves que deram título provisório ao romance. Diz Graciliano Ramos ao poeta e militante comunista Otávio Dias Leite, em carta inédita de 3 de setembro de 1937, pouco antes de terminar o livro: “Estou horrivelmente ocupado, e a

³ Carta a João Condé. In: *Vidas secas*. São Paulo: Eletropaulo, 1988. (Edição facsimilar da 1ª edição do romance).

⁴ Garbuglio, 1987, p. 429. Ao datar em 1940 a história no filme *Vidas secas*, realizado em 1963, Nelson Pereira dos Santos retoma, de outro modo, a questão.

literatura nacional não consente que eu tome uma semana de férias. Preciso acabar as minhas *Cardinheiras*. Parece que vai ser esse o título do romance.”⁵ A escolha inicial relaciona-se com a do outro título — *O mundo coberto de penas* — mantido até o momento das provas tipográficas, quando então é riscado para dar lugar ao definitivo *Vidas secas*. *Cardinheiras* são as “arribações” que cobrem o mundo de penas, no duplo sentido da palavra, no penúltimo capítulo do livro. É um segmento importante da narrativa, por assinalar a desoladora possibilidade que os pássaros anunciam, e afinal se confirma, de nova estiagem, outra fuga dos retirantes.

As bichas excomungadas eram a causa da seca. Se pudesse matá-las, a seca se extingiria. Mexeu-se com violência, carregou a espingarda furiosamente. A mão grossa, cabeluda, cheia de manchas e descascada, tremia sacudindo a vareta.

— Pestes.

Impossível dar cabo daquela praga. Estirou os olhos pela campina, achou-se isolado. Sozinho num mundo coberto de penas, de aves que iam comê-lo. Pensou na mulher e suspirou. Coitada de sinha Vitória, novamente nos descampados, transportando o baú de folha (Ramos, 1953, p. 138).

Da revolta à impotência e à solidão: o fragmento sintetiza a condição de sobrevivente de Fabiano, tangido pelo peso de uma dupla carga de opressão, a da miséria e a da impossibilidade de ser livre (Arendt, 1989). O mesmo fragmento resume também sua condição de *desterrado* no próprio país. O nomadismo forçado ressalta, pois, a falta de lugar geográfico, social e político de Fabiano, da mulher e dos filhos; não-lugar cujo nome — “inferno” — o menino mais velho a duras penas consegue decifrar. O ato de nomeação do concreto pela metáfora iluminadora reitera a violência da socialização da criança sertaneja e, por extensão, o processo de incomunicação e errância a que estão submetidos os personagens. Ou nas palavras de Alfredo Bosi: “a barbárie que pulsa na assimetria de adulto e criança, de forte e fraco, e que está prestes a explodir a qualquer hora” (Bosi, 1988, p. 16).

Nesse sentido, a repetição do “signo motivado” — “Inferno, inferno” (Ramos, 1953, p. 71) — dissolve o frágil ponto de equilíbrio das pequenas coisas em torno, às quais a vivência mais íntima do menino emprestava um significado de encantamento a ser partilhado por todos os viventes, crucial para a constituição de sua subjetividade e para a integração familiar e social. A evocação quase mítica de um mundo desaparecido se dá no momento da sua desapareição.

⁵ Carta manuscrita. Coleção Otávio Dias Leite, Centro de Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro — mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. Além havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos de macambira — e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente. Esses mundos viviam em paz, às vezes desapareciam as fronteiras, habitantes dos dois lados entendiam-se perfeitamente e auxiliavam-se. (Ramos, 1953, p. 69-70)

A violência do gesto materno reitera o isolamento e a mudez do filho — “Deu-se aquilo porque sinha Vitória não conversou um instante com o menino mais velho” (Ramos, 1953, p. 67) —, acentuando a hostilidade do meio externo e a ausência de um consenso intersubjetivo capaz de tornar o referente familiar, logo, compartilhável. O estranhamento do espaço rompe a possível identidade benéfica entre *terra* e *mãe*, ambas imagens contaminadas pelo significante maléfico: “Levantou-se. Via a janela da cozinha, o cocó de sinha Vitória, e isto lhe dava pensamentos maus” (Ramos, 1953, p. 72). No filme de Nelson Pereira dos Santos, baseado no livro, a cena tem uma tradução visual expressiva: a câmara vai percorrendo todo o espaço circundante à medida que o menino repete a palavra antes indecifrada, localizando e ampliando seu significado.

A metáfora da prisão, já referida, remete aqui ao determinismo da terra, visto contudo pela óptica dos “meios de sociabilidade por demais toscos e insuficientes” (Mourão, 1971, p. 121), o que dificulta, para não dizer impossibilita, uma mudança efetiva na capacidade de percepção da realidade a partir da consciência da história da miséria, da servidão e do desterro. *Vidas secas* realiza-se, portanto, na contracorrente dos discursos patrióticos de integração que o Estado Novo constrói à época, lançando sobre eles uma zona de sombra — ou claridade — que dá aos contornos da imagem dominante da pátria outro significado. Desfaz, assim, a idéia de “pátria mãe”, comum no imaginário histórico nacional (Carvalho, 1998, p. 248-ss.), pelo reforço dos traços da noção de *pátria madrasta*, nome impronunciável (ou proibido) da mãe-má, como intui o menino mais velho.

A imagem ocupa a atenção de Graciliano, seja pela caracterização que faz da mãe em *Infância* — “uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura” (Ramos, 1953, p.14) —, seja pelo comentário que faz a Portinari, em carta de 15 de fevereiro de 1946:

Dos quadros que v. me mostrou quando almocei em Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe a segurar a criança morta. Sai de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem

classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranqüila e feliz, que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que faríamos cromos, anjinhos cor-de-rosa, e isto me horroriza (Morais, 1992, p. 228).

São as “deformações” levadas a efeito pelo escritor e pelo pintor — “Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações”, escreve na mesma carta — que dão o lastro artístico à interpretação do Brasil realizada por Graciliano em sua obra e que, em *Vidas secas*, se configura pela forma peculiar de crítica a uma nação projetada na falta de um povo ainda por vir. Apesar dos esforços de preencher esse *espaço vazio*, recorrente na história nacional de distintas maneiras, o paradoxo persiste. É no âmbito da vivência mais íntima dos personagens, de seus parcos desejos e continuadas frustrações, que o romancista vai resgatar esse paradoxo. É lá que ele reencontra a dor — “nossa velha amiga”, diz ainda Graciliano a Portinari — enquanto ponto de partida para a fermentação de algo novo que se desenha no horizonte de sua gente — uma promessa de felicidade, uma esperança de liberdade ou a certeza da danação: “Chegaríamos a uma terra desconhecida e civilizada, ficaríamos presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos.”