

O mundo coberto de penas: o vínculo entre ser humano e terra como problema em *Vidas secas*

José Roberto de Luna Filho*

Resumo: *Vidas secas* é o romance de Graciliano Ramos em que a paisagem e a figura sertanejas se fazem mais presentes. Mas os viventes dessa região estabelecem uma relação a um só tempo telúrica e sofrida. Analisamos essa relação violenta no capítulo *O mundo coberto de penas*, com vistas a ressaltar que a condição moderna do sujeito, presente na obra, potencializa a dor e o sofrimento de Fabiano e faz parte de um projeto estético que recusa dicotomias entre universal e particular.

Palavras-chave: O mundo coberto de penas. *Vidas secas*. Graciliano Ramos. Regionalismo.

Abstract: *Vidas secas* is the novel by Graciliano Ramos in which the landscape and the people from Brazilian Northeast most appear. But these people have a relationship with their land that is, at the same time, telluric and hurtful. We analyse that brutal relationship within the chapter *O mundo coberto de penas*, in order to argue that the condition of the modern subject, which we observe in the book, increases the pain of Fabiano and composes an aesthetic project that refuses dichotomies between universal and particular.

Keywords: O mundo coberto de penas. *Vidas secas*. Graciliano Ramos. Regionalism.

Resumen: *Vidas secas* es la novela de Graciliano Ramos en que el paisaje y la gente del Nordeste brasileño más se hace presente. Pero esas personas establecen una relación a veces violenta con su tierra. Analizamos esa relación brutal en el capítulo *O mundo coberto de penas*, con el fin de argumentar que la condición moderna del sujeto, que hay en el libro, potencializa el dolor de Fabiano y compone un proyecto estético que rechaza la dicotomía entre particular y universal.

Palabras-clave: O mundo coberto de penas. *Vidas secas*. Graciliano Ramos. Regionalismo.

Introdução

Graciliano Ramos viveu e produziu sua obra em período bastante conturbado e polarizado. Havendo-se tornado romancista apenas na década de 1930, com a publicação

* Mestrando em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). <http://orcid.org/0000-0001-7045-7434> / joserobertodelunafilho@outlook.com



de *Caetés* em 1933 pela editora Schmidt, naturalmente se inseriu na geração que estabeleceu uma polêmica continuidade com a geração de 1922 do modernismo brasileiro. A despeito dessa diferença entre o modernismo e o moderno na literatura brasileira, houve um outro debate que marcou a década: o romance social *versus* o romance intimista. Existiu, portanto, em torno da produção artística do escritor alagoano, uma tendência ao reducionismo e à polarização, como se sua obra precisasse servir apenas a um “Deus”.

A visão de Graciliano Ramos (e o mesmo pode ser dito de outros seus colegas de geração, como Rachel de Queiroz e José Lins do Rego) era muito mais complexa. Daí a dificuldade em definir sua obra, em delimitá-la em uma escola, em um contexto e uma região, como bem o notou Otto Maria Carpeaux (2001). Toda análise que se pretenda “psicológica” e “simbólica” certamente não consegue contornar os elementos sociais de seus romances. Toda análise que se pretenda “sociológica” certamente não consegue contornar os elementos introspectivos de seus romances. É essa riqueza interna de sua obra que contribuiu para que, dentre os muitos escritores do período que foram esquecidos pelo público e pela crítica, o autor de *Angústia* permanecesse. Afinal, como ficará claro adiante, a boa crítica, que se tornou clássica em sua bibliografia, foi aquela que optou pelo caminho árduo, aquela que, embora enfatizando o introspectivo ou o social, soube conciliá-los e perceber a forma como síntese de oposições aparentes.

Nesse sentido, há uma tendência, pela predominância de certos elementos em detrimento de outros, em reservar à *Angústia* leituras introspectivas e à *Vidas Secas* leituras sociológicas. É certo que há diferença entre ambas as obras, mas deve-se sempre desconfiar das dicotomias evidentes. Sem pretendermos fazer disto um argumento de autoridade (pois o autor, ao falar de sua obra, é apenas mais um crítico e não aquele que determina a verdade), Graciliano Ramos, ao falar de sua obra-prima em entrevista de 1938 ao jornalista Brito Broca, embaralha as distinções, entre seu terceiro e quarto romances, que tentam opor o social e o individual:

[...] não se trata de um romance de ambiente, como geralmente costumam fazer os escritores nordestinos e os regionalistas em geral. Eles se preocupam apenas com a paisagem, a pintura do meio, colocando os personagens em situação muito convencional. Não estudam, propriamente, a alma do sertanejo.

Limitam-se a emprestar-lhe sentimentos e maneiras da gente da cidade, fazendo-os falar uma língua que não é absolutamente o linguajar desses seres brancos e primários. O estudo da alma do sertanejo, do Norte ou do Sul, ainda está por fazer em nossa literatura regionalista. Quem ler os romances regionalistas brasileiros faz uma ideia muito diversa do que seja o homem do mato. A falsidade e o convencionalismo são berrantes. (RAMOS, 2014, p. 67).

O trecho acima é de uma sutileza impressionante. A um só tempo, é recusa a uma literatura que se pretenda abstrata e alijada da realidade, pois o romance é sobre a figura do sertanejo, trata da geografia, de suas paisagens, de seus problemas políticos e sociais; mas também é recusa de um romance regionalista ingênuo, que busca tão somente ocupar-se do pitoresco, da convenção, ou mesmo apropriar-se dessas figuras periféricas e colocar em sua boca o discurso dos bacharéis em sintaxe desajeitada e ingênuo.

Graciliano Ramos ocupa-se da alma do sertanejo, que é síntese de uma observação aguda da realidade que pretende romancear. Ele diz, ainda, um pouco antes do trecho que citamos, que criou seu mundo a partir desses personagens e costumes. Produção, não cópia. Mas produção que se não pretende torre de marfim, pois redefine o real. É tradução da alteridade sem reduzi-la ao discurso fácil e conveniente. Romance a um só tempo social e introspectivo, porque as misérias sociais se entranham no espírito de maneira pessoal e intransferível. E também porque é a irredutibilidade do outro aquilo que resiste à palavra, que assombra, fascina e arranca do espírito identificação. Daí porque escrever romance sobre sertanejos em vez de reportagens.

Identificando em parte da crítica à *Vidas Secas* essa perspectiva de análise, pretendemos seguir seu rastro a fim de analisar, no capítulo *O mundo coberto de penas*, um problema de linguagem: a experiência de incomunicabilidade diante do trágico. Acreditamos que é a recusa da visão de que o sertanejo seja figura ingênuo e completamente determinada pela sua geografia, isto é, o reconhecimento de sua individualidade, que produz a força da cena em que Fabiano luta inutilmente contra a inevitabilidade da seca, e é o que redimensiona, a um só tempo, o tratamento do regional na tradição literária brasileira. O reconhecimento da particularidade do sertanejo, singularidade incontornável, é o que o aproxima do universal. Não um universal abstrato, mas um universal humano, múltiplo, que permite causar impacto nos leitores mais diversos daqueles personagens. Universal porque particular: eis o embaralhamento

que a literatura de Graciliano Ramos demanda. Esse movimento, porém, que vai do Eu ao Outro, justamente porque problematiza a linguagem, não é a captura nem de um nem de outro: a palavra graciliana é algo entre os dois, indecível. Sem ser o eu, tampouco apreende o outro, pois este é irreduzível à palavra. Este trabalho com a linguagem é um dos fatores que caracterizam a sutileza de um projeto estético que não se permite reduzir a uma leitura sociológica, isto é, uma leitura que busque encontrar tão somente a história social do Brasil e do nordestino. Da mesma forma que suscita uma leitura que não seja abstrata, encontrando problemas do espírito sem considerar a particularidade das imagens.

1 O que diz a crítica

Uma das críticas mais famosas à *Vidas secas* é a de Álvaro Lins (2015). O notável crítico pernambucano faz uma observação interessante: diferentemente do que ocorre, segundo ele, em *São Bernardo*, a vida interior dos personagens do romance é verossímil; eles pensam o que poderiam pensar, em sua simplicidade. Apesar de ser passível de discussão a afirmativa sobre o segundo romance do autor, é importante reconhecer que, de fato, a introspecção que cabe aos personagens é bastante simples e modesta, diferente dos fluxos de consciência de um Luís da Silva. Mas não concordamos sem reservas com seguinte afirmação, do mesmo crítico:

Além de ser o mais humano e comovente dos livros de ficção do Sr. Graciliano Ramos, *Vidas secas* é o que contém maior sentimento da terra nordestina, daquela parte que é áspera, dura e cruel, sem deixar de ser amada pelos que a ela estão ligados telúricamente. O que impulsiona os seres desta novela, o que lhes marca a fisionomia e os caracteres, é o fenômeno da seca. (LINS, 2015, p. 95).

O que parece problemático nessa leitura é o estabelecimento de que há uma ligação telúrica com a terra por parte dos personagens, ligação cujo único drama seja a seca. Não que eles sejam completos descontentes, mas cabe lembrar que, apesar dos

capítulos em que a seca obriga a migração e impõe necessidades a esses viventes, eles são a todo momento acometidos pelas dificuldades da terra: por seu traço agreste e pelas relações arbitrárias de poder que nela existem. Além disso, o romance se passa, a maior parte do tempo, em um momento de relativa fartura, daí a alegria e o lirismo que por vezes se sente no livro.

O que queremos dizer é que a relação entre homem e terra não é pacífica. As personagens não parecem aceitar placidamente tudo o que lhes é imposto pelo meio, há sempre algum grau de resistência: não há, como no período clássico, uma homogeneidade cósmica que só faz o homem sofrer se não souber seu lugar. No caso do sertanejo de *Vidas secas*, não há resposta, não há valores de referência, ou mesmo um “dever fazer”: há criaturas que tentam sobreviver como podem e cada dia é um esboço. Além disso, não lidam apenas com o que a terra lhes impõe, pois têm de saber lidar também com a arbitrariedade dos poderosos: e não o sabem, só tentam.

Antonio Candido, em seu famoso *Ficção e confissão*, coloca o problema de maneira similar, mas com uma diferença que é fundamental para que concordemos com ele:

[...] ninguém melhor que ele estabelece e analisa os vínculos brutais entre homem e natureza no Nordeste árido. *Vidas secas* ilustra, na ficção, o determinismo desesperado d’Os sertões [...] Ora, o drama de *Vidas secas* é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem. (CANDIDO, 2006a, p. 66).

Os adjetivos mudam tudo: vínculos *brutais*, determinismo *desesperado*. O sujeito não independe da terra, não é capaz de subjugar-la completamente, isso é certo, mas sua relação não é senão angustiante. A terra se revela a todo momento infamiliar.

Essa visão continua em outros dois ensaios que dedica ao livro. Em *Os bichos do subterrâneo*, nos diz que:

Como nos outros livros, é perfeita a adequação da técnica literária à realidade expressa. Fabiano, sua mulher, seus filhos rodam num âmbito exíguo, sem saída nem variedade. Daí a construção por fragmentos, quadros quase destacados, onde os fatos se arranjam sem se integrarem uns com os outros aparentemente, sugerindo um mundo que não se compreende e se capta apenas por manifestações isoladas (CANDIDO, 2006b, p. 121).

Aqui, novamente, é perceptível que há uma unidade, uma relação entre homem e terra, mas também sempre resta algo que não se encaixa plenamente, sempre fica alguma peça fora do lugar. Assim é a forma do livro: capítulos a um só tempo dependentes e independentes. Dependentes porque há continuidade entre eles, mas independentes porque não há contiguidade, como bem notou Bueno (2006).

Também pertence ao autor da monumental *Uma história do romance de 30* a visão de que *Vidas secas* é uma resposta singular ao problema de figuração do outro que aparece com o romance proletário, no Brasil. Ele nos diz, sobre isso, que:

Se a aproximação unilateral como a que se vê nos romances de Jorge Amado não serve, a única possibilidade radical é tentar fazer o oposto dela. Ao invés de aproximar-se do outro – o que, como já se viu, leva a uma redução, como a que se operou em *Capitães de areia*, em que o proletário é dirigido pelo intelectual – a solução seria a de assumir integralmente a separação. Para preservar o outro e ao mesmo tempo evitar a falsa simpatia, é preciso representá-lo como outro mesmo, distante como todo outro é em Angústia. (BUENO, 2006, p. 659-660).

Daí o uso constante do estilo indireto livre e a narrativa em terceira pessoa, que são resoluções formais ao problema da irredutibilidade do outro. O problema se encena sobretudo quando se atribui uma voz a ele, um discurso. É um problema, antes de tudo, de linguagem. Em seu *Cinqüenta anos de Vidas secas*, Antonio Candido (2006c) diz que, nesse livro, “Graciliano Ramos fazia alguma coisa mais original e mais difícil, ao mostrar paradoxalmente a riqueza interior das vidas culturalmente pobres” (p. 149). Daí lembrar-se da relação que há entre a “voz” de baleia e a “voz” de Benjy, em *Sound and fury*, de William Faulkner: “São tentativas de alargar o território literário e rever a humanidade dos personagens” (p. 150).

Há, portanto, em *Vidas Secas*, por sua análise profunda do sertanejo, uma preocupação não apenas em descrever atos e paisagens, mas em realizar um movimento de tentativa de apreensão da apreensão do sertanejo. Isto é, de utilizar a forma literária para representar a linguagem do sertanejo, sua maneira de ver o mundo. As lacunas dessa missão impossível são o que sugerem a irredutibilidade do outro e a nossa própria impossibilidade de comunicar. É, por isso, uma literatura que explora os limites do dizer, porque explora os limites de representar o dizer do sertanejo.

É com esse problema de/da linguagem que se ocupa Alfredo Bosi em seu *Céu, inferno* (2003). É essa impossibilidade de expressão, é o sentimento muito e a pouca palavra que marcam a narrativa, segundo o crítico:

O que interessa ao narrador é fixar o instante do curto-circuito, o processo da incomunicação, a conversa truncada na origem, o diálogo impossível; em suma, a barbárie que pulsa na assimetria de adulto e criança, de forte e fraco, e que está prestes a explodir (BOSI, 2003, p. 28).

Mas não é a linguagem do sertanejo que é assim. O que entra em cena é a linguagem, inclusive a dos ricos e civilizados, que igualmente falha, nos alerta Bosi. Nesse sentido, o sertanejo é aquele que, captado em seu instante particular, figura como material poético para um drama que, sem deixar de ser do sertanejo, é do sertanejo e do homem. As misérias compartilhadas. O sertanejo não aparece como desculpa: porque a literatura não é cópia do real, a incomunicabilidade ganha forma na nossa vida só depois do livro. Poderíamos viver a vida sem prestar atenção no sertanejo, sem prestar atenção em nós mesmos, e viveríamos talvez felizes. Porém, *Vidas secas* é um convite à angústia da linguagem. Se o romance parece captar melhor a realidade que os demais, mérito do escritor.

Vai nessa mesma linha argumentativa Lourival Holanda, em *Sob o signo do silêncio* (1992). Encontra entre *Vidas secas* e *O estrangeiro* a inscrição de um discurso negativo, um discurso que diz calado, em sua impossibilidade de dizer. É a falta de palavras, a ausência de signos, que marca, para o autor, o drama dos personagens do romance de Graciliano Ramos. Sobre o capítulo final, quando a família volta à vida de retirante, o crítico diz:

A andança continua. O círculo não se fecha. É, antes, anel romano: Graciliano espera a convivência e a compreensão do leitor. Se a busca fabiana não atinge seu objetivo é para que o propósito graciliano encontre o seu, tendo o leitor se dado conta daquelas vidas insígnies ficantes (insígnies, que todas as vidas são; ficantes, aquelas que foram, ao longo do tempo, os potes quebrados da história). E as vidas fabianas, insignificantes, dão a significação – insígnie – da narrativa na forma desse silêncio que acusa a solidão social (HOLANDA, 1992, p. 74-75).

2 O Mundo Coberto de Penas

O Mundo Coberto de Penas é o penúltimo capítulo do romance. Antecede e prepara a fuga, narrada no último capítulo. É momento decisivo, pois é o momento de tensionamento da subjetividade de Fabiano: antes da fatalidade da fuga e das dores que dela decorrem, é o momento em que ela deve ser aceita; é também o momento em que os acontecimentos opressivos dos capítulos anteriores latejam em seu espírito. É o capítulo, então, em que a vida demanda de Fabiano a elaboração simbólica que ele não pode fazer. É, portanto, o capítulo em que encontramos melhor ilustrado algo que permeia todo o livro: o resíduo entre sujeito e mundo. É o momento da narrativa que evidencia o vínculo brutal de que fala Candido (2006a) e que aqui nos interessa. Tratemos dele.

Vemos, logo no início do capítulo, que a seca se anuncia. As aves de arribação começam a infestar a paisagem sertaneja, em seu movimento migratório em direção ao Sul. Movimento que o sertanejo gostaria de poder fazer: voar, ao sabor dos ventos, até onde possa encontrar conforto. Humanos como são, eles só podem andar debaixo de sol quente, raspando o solado das sandálias de couro ou o couro do pé no chão árido, arranhando-se na plantação beligerante da caatinga. Essas aves são a pior forma de anúncio do flagelo futuro: evidenciam o que deve ser feito junto com uma possibilidade virtual e inalcançável a um só tempo. Pois há a possibilidade de sibilar pelo céu de infinito azul-claro, mas é necessário ter asas. A potência se anuncia em desejo, em imaginação, mas a realidade impõe um destino às criaturas humanas: não voam e sabem que não voam. Só podem voar, talvez, na literatura. Mas o povo nordestino andarilho de ordinário sequer pode ler. Não sabem ler, mas imaginam. Trágico.

Sinha Vitória como que se vinga desses seres voadores: são elas que trazem a seca, são elas que matam os bois. Certamente, ela sabe que a seca não é causada pelas aves, e mesmo que não são elas quem matam os bois. Mas falar é uma forma de padecer e de desejar: e então ela externaliza a frustração para o marido. A fala de Sinha Vitória ressoa na alma de Fabiano, que fica matutando. Como que aquelas amaldiçoadas aves poderiam matar o gado? Mas o que a mulher diz está sempre certo, como pode dizer que bicho de

pena seja capaz de matar bois e vacas? Ressurge a agonia sertaneja: “impossível compreender a intenção da mulher” (RAMOS, 2011, p. 109).

Essa impossibilidade de entender o que foi dito pela esposa acaba se revelando coisa por demais obscura e Fabiano a afasta das ideias. Só depois, quando é acometido novamente pelas palavras absurdas, consegue ver nelas sentido: aquelas excomungadas bebem a água, secam-na, o gado fica sem água para beber e morre; logo, as aves matam o gado. O gosto da descoberta se mistura à admiração pela mulher, e, por um momento, o vaqueiro esquece o triste futuro que lhe é reservado. Mas Sinha Vitória não disse exatamente o que entendeu Fabiano. A mulher fala que o sol seca o poço e que as aves tomam o resto da água, e que, por isso, *queriam* matar o gado. Fabiano fica muito feliz por ter entendido a mulher, finalmente. Na prática, porém, entendeu muito mal. Talvez porque o sol secar a água lhe fosse coisa normal, a novidade era que bicho de pena fosse capaz de matar gado. Mais que a verdade e a informação, é a possibilidade de alargamento do mundo, excitadora da imaginação, que lhe causa interesse.

A frase descompreendida por Fabiano, ou compreendida por partes, é o que possibilita dar forma ao destino da seca. Ele pode finalmente achar um culpado por seu fado, e, nele, pode descontar sua raiva. É diferente do que acontece com o dono da fazenda e com o soldado amarelo: certamente são os culpados por seu sofrimento, mas não pode descontar neles sua raiva. Em relação ao soldado amarelo, não pode fazer nada, pois o soldado é o governo, e o governo se deve respeitar. Em relação ao patrão, se fizer qualquer coisa, é mandado embora. Por isso, sua raiva só pode ser descontada nos filhos e nos animais, únicos sob sua tutela.

E sua cólera, porque seus vínculos com a terra são violentos, precisa ser descontada nas aves que matam o gado e obrigam-no à migração. Pega a espingarda e desce em direção ao mulungu, empestado de penas. Ao tocar na espingarda, lembra-se de baleia, pois foi com essa arma que foi forçado a matá-la. Mas será que é a espingarda que lhe traz a cadela à mente? Ele afirma que sim e não quer mais pensar nisso: “A espingarda, sem dúvida” (RAMOS, 2011, p. 111). Tenta apagar da memória a lembrança da cachorra e avança para ter com as “pestes”. A frase de Sinha Vitória já é completamente outra: para Fabiano, são as aves as únicas culpadas pela desgraça da seca.

Contemplar aqueles bichos agora tem outro significado. As aves são muitas, e elas trazem a desgraça. Mas que se pode fazer? É a pergunta incômoda, cuja resposta sempre falta a Fabiano. Ao longo de toda narrativa, o vaqueiro não sabe o que fazer, porém conseguia ir levando a vida. Agora, não saber o que fazer é decisivo. Encontrou seu culpado, as aves, mas não sabe que fazer com elas. A pergunta revira as entranhas e Fabiano atira sem mira, por pura cólera. Cinco ou seis aves caem, mas, logo em seguida, os galhos se enchem novamente delas. Que pode um único homem com as forças misteriosas daquelas aves? É o mundo coberto de penas: penas de aves ou penas de penúria? Ou as duas coisas? As penas das aves não anunciam uma pena, um castigo? As penas que restam, quando Fabiano atira, não são também indícios da morte e do sofrimento?.

Antes de Guimarães Rosa, Graciliano Ramos percebe que, para o sertanejo, o sertão é um mundo, é tudo o que engloba sua existência; antes de Rosa, percebe a superstição que guia uma existência marcada por penas imperiosas, que a razão não alcança. Fabiano segue com os disparos desesperados, sem nenhum prazer. Porque a raiva, descontada, não adianta nada. Não muda o destino e só evidencia sua impotência. Talvez fosse melhor nunca ter descido com a espingarda, talvez fosse melhor ter deposto armas, como fez com o soldado amarelo. Tenta não pensar no fim inevitável, pois, da mesma forma que ele chega magicamente, talvez magicamente não chegue.

Ao tentar não pensar naquilo, começa a pensar nas contas com o patrão e no soldado amarelo; lembra das contas, que não sabe fazer. O que elas têm em comum? São coisas que evidenciam a sua impotência, assim como a impossibilidade de matar as aves e de espantar a seca. Estará consciente disso? Provável que não. Mas até seu inconsciente o trai, denunciando o seu destino. O que sabe é que são todas infelicidades: e, com socos na própria coxa, desconta a raiva por não conseguir pensar em coisas boas. Percebe-se novamente fora de controle: “Não queria lembrar-se do patrão nem do soldado amarelo. Mas lembrava-se, com desespero, enroscando-se como uma cascavel assanhada. Era um infeliz, era a criatura mais infeliz do mundo” (RAMOS, 2011, p. 112).

Constatando a impotência, repete, em pensamento, o erro que cometera com as aves: deveria ter ferido o soldado amarelo. Mas, assim como com as aves, em nada adiantaria, não teria sua paz de volta. Matando o soldado amarelo, haveria muitos outros

soldados em seu rastro, e ele teria de cair no cangaço. Isso parece, momentaneamente, porém, compensar Fabiano, pois o sujeito passa a se perceber como homem mole. O vaqueiro quer algum respeito, quer ser capaz de mandar em seu destino apenas uma vez, e, por isso, cai em desvarios, pensando em uma vida possível que jamais terá, uma vida em que pode matar os soldados amarelos e todos os que mandam nele. É preciso matar ao menos o soldado amarelo, já que não pode matar as aves que trazem a seca.

Na ausência de palavras, Fabiano gesticula e externaliza sua raiva. De tanto fazê-lo, fica vermelho e tem sede. Quando o faz, as aves voam, e o vaqueiro se vê no lugar dos bois: aquelas aves vão tomar sua água, vão deixá-lo morrer de sede. Volta sua cólera direcionada às aves, e, com isso, a lembrança tenebrosa da seca. Talvez Fabiano não tenha entendido que as aves eram as únicas culpadas dessa seca, mas apenas quis acreditar, porque nelas poderia descontar a raiva. Da mesma forma que recua a sua raiva ao compreender que o soldado amarelo faz parte de algo maior e inalcançável, que é o Governo, Fabiano, agora, faz sua raiva extravasar, realizando o caminho inverso: crê que pode combater a seca, algo maior, combatendo aquelas aves.

Mas é por misturar a seca às aves e perceber que não pode combater a ambas, que se sente incapaz. Fadado à impotência, Fabiano se vê tão minúsculo quando age e quando não age. Agora as aves tornaram seu mundo coisa coberta de penas, causando-lhe uma angústia sufocante, pois as penas formam como que uma parede para a felicidade e a liberdade, uma parede fofa e resistente que se não pode ultrapassar:

Aqueles malditos bichos é que lhe faziam medo. Procurou esquecê-los. Mas como poderia esquecê-los se estavam ali, voando-lhe em torno da cabeça, agitando-se na lama, empoleirados nos galhos, espalhados no chão, mortos? Se não fossem eles, a seca não existiria. Pelo menos não existiria naquele momento: viria depois, seria mais curta (RAMOS, 2011, p. 113).

Aqui fica claro o que vínhamos dizendo: talvez o vaqueiro fosse mais guiado pela cólera do que pelo entendimento, embora fosse capaz de entender que não eram aquelas aves as únicas culpadas pela seca.

É quando a cólera volta que as aves tornam-se, novamente, as únicas culpadas. É interessante o momento em que o narrador como que tenta racionalizar e explicar a emergência do sentimento desmedido de raiva que acomete Fabiano, racionalização essa

que é quebrada por duas exclamações, que encapsulam todo o dito em duas palavras, dirigidas às aves: “Miseráveis! Pestes!”. Entre a explicação do narrador e o ato verbal de Fabiano há relação, mas ambos os discursos igualmente, mesmo que juntos, não conseguem dar conta daquilo que o vaqueiro experiencia. Palavras poucas para sentimento muito. Pensa-se muito e rápido em demasia, a boca não acompanha.

A descoberta que Fabiano atribui à mulher volta à tona. Agora com pesar. O vaqueiro se pergunta como a mulher pensou naquilo, mas não mais com admiração. O sertanejo agora como que reconhece no conhecimento da mulher a origem do seu pesar. É quando ela lhe dá a conhecer o que antes não sabia que nasce seu tormento. Não fosse a mulher, jamais se saberia com certeza roubado pelo patrão. Não fosse a mulher, sua impotência em relação à seca jamais viria à tona. Conhecer é sofrer. Bem melhor ser pequeno e feliz:

As arribações matavam o gado. Como tinha Sinha Vitória descoberto aquilo? Difícil. Ele, Fabiano, espremendo os miolos, não diria semelhante frase. Sinha Vitória fazia contas direito: sentava-se na cozinha, consultava montes de sementes de várias espécies, correspondentes a mil-réis, tostões e vinténs. E acertava. As contas do patrão eram diferentes, arrançadas a tinta e contra o vaqueiro, mas Fabiano sabia que elas estavam erradas e o patrão queria enganá-lo. Enganava. Que remédio? Fabiano, um desgraçado, um cabra, dormia na cadeia e aguentava zinco no lombo. Podia reagir? Não podia. Um cabra (RAMOS, 2011, p. 114).

Agora que sabe de seu destino, Fabiano se vê perdido naquele mundo coberto de penas. O sertão lhe faz ser tão só, como disse Holanda (1992). Volta-lhe à mente a cachorrinha baleia, por ele assassinada. Quanto à morte da cadela, Fabiano certamente pôde agir. Ao perceber os indícios de doença do animal, tirou-lhe a vida. Mas agora lhe vem a lembrança da cadela, agora que se encontra tão só no mundo coberto de aves. E vem com a nostalgia a dúvida sobre se a morte realmente fora justa. Estava ela realmente doente? Precisava mesmo havê-la matado? Tenta convencer a si mesmo que sim, mas resta alguma dúvida.

Por um lado, matar a cachorra foi um ato deliberado e de vontade, Fabiano agiu e a executou. Mas o que o levou ao ato não foi a mera vontade de matar o animal. Foi a luta contra um destino que ele não controla: a cachorra estava doente e precisava ser morta, senão mataria seus filhos. O problema é que agora a morte da cachorra torna ao espírito do vaqueiro, após o assassinio arbitrário e inútil de várias aves, com um tom de

melancolia. Não terá matado inclusive a cachorra por puro capricho? Certamente não, mas o sombrio destino lhe turva a mente: “[...] as ideias de Fabiano atrapalharam-se: a cachorra misturou-se com as arribações, que não se distinguem da seca” (RAMOS, 2011, p. 115). Sob o signo da dor do fatalismo, o mundo se revela maior, bem maior que a vista, misterioso e turvo. A morte da cachorra mistura-se à sua própria morte. Tem pena de si e da cachorra, ambos criaturas entregues à própria sorte, carne a ser comida, inerte e podre, pelos urubus. A noite chega e causa estremecimento ao vaqueiro, pois tudo agora se insinua em sua infamiliaridade. Volta para casa, precisa combinar a fuga. Tem outro objetivo, mais importante: comunicar-se com a mulher, que pensará como ele, em sintonia com o que lhe azucrina o pensamento.

Eis o drama da incomunicabilidade, quando as palavras faltam. Não é que o sertanejo sofra por ter um inventário mínimo de palavras: ele possui as palavras que lhe servem para desempenhar sua função. Mas é justamente porque a existência nos impõe realidades que ultrapassam a língua mecanizada da função social que Fabiano se vê em luta, e em luto, com as palavras. A falta de palavras só se sente quando o arbitrário que a terra lhe impõe demanda uma reinvenção lexical. Fabiano não é sujeito sem imaginação, um bárbaro vestido de couro: pensa, imagina, fala e fala muito, gesticula, questiona. Mas também cala. Calar quando não consegue e quando não pode dizer. O sentido do silêncio.

O que marca esse capítulo, e talvez todo o livro, é a luta entre o destino e a vontade, entre um homem e a humanidade, entre o sertanejo e sua terra. É a aceitação do destino pela impotência, mas aceitação que não se faz sem luta. É o sujeito colocado, pequenino, diante de indecifráveis palmeiras. Marca a um só tempo um lugar social e um lugar humano, que se apresenta em potencialidade a todo vivente.

3 Um romance trágico

Na Grécia antiga, a frase “conhece-te a ti mesmo” possui um sentido que o sujeito moderno ressignificou. Para eles, conhecer a si mesmo era saber seu lugar na

democracia, saber seu destino e agir conforme as regras sociais e cósmicas estabelecidas, como nos diz Vernant (2006). Daí que o personagem das tragédias sofria quando não conseguia seguir seu destino, isto é, conhecê-lo. Conhecer a si mesmo é, para nós, dirigir um olhar íntimo para si e tentar encontrar nossos desejos recalcados pelas imposições do outro. Isto demarca uma diferença entre formas de subjetivação, que não devem ser ignoradas. Por isso, quando falamos do trágico em um romance moderno, não devemos entendê-lo como o trágico nas obras clássicas.

O trágico, em nossa subjetividade moderna, ganha relevos de horror justamente porque estamos acostumados à possibilidade de mudar as coisas. A técnica e os sistemas modernos de democracia, bem como a religião cristã do livre-arbítrio, demonstram nosso poder de escolha. Mas a psicanálise nos lembra de que nossas escolhas não são livres, pois somos fundados em nosso desejo e marcados pela vida inconsciente, sendo este um dos traços do sujeito moderno (TRILLING, 2014; COSTA LIMA, 2014). Isso não implica, porém, uma completa impossibilidade de escolher ou mesmo a inexistência de liberdade. Na verdade, a convivência em sociedade só é possível pela renúncia das pulsões individuais, lembra Freud (2020). Afinal, os nossos desejos, por mais fortes que sejam, não são marcados pela realidade e pela autenticidade, mas pela fantasia e pela contingência.

Em uma cultura como a nossa, que não é baseada em uma lógica cósmica circular como a grega, o trágico ganha contornos de melancolia: fantasia de uma perda fundamental. Como teorizou Kristeva (1987), o melancólico é o sujeito marcado pela recusa a participar do jogo simbólico, pois este implica uma perda. A estagnação nos é tão marcante justamente porque estamos acostumados à possibilidade de mudança. Enxergamos uma outra realidade possível, mas nos vemos impotentes diante de um mundo tão vasto. No caso de Fabiano, ele não é oprimido pelo destino. É claro, tem suas limitações, mas muitas de suas penas não são tais que não poderiam ser de outra forma: é um vaqueiro pobre, mas poderia ser fazendeiro; é um cabra frouxo, mas poderia ser um soldado; é um retirante, mas poderia viver nas fartas terras que cheiram doce.

Vidas secas ultrapassa o regionalismo folclórico porque toma o particular como material poético que redefine nossa experiência com o mundo. Não é um romance que nos ensina algo sobre o sertanejo, no domínio do *logos*. É apreensão patológica, afetiva,

complexa, múltipla e imaginativa, pois comprometida com o *como se*, com a ficção (ISER, 2013). E é com esse inesperado achado, isto é, a riqueza interna do sertanejo, sempre apenas sugerida, que conduz o leitor a repensar o outro e também o eu. A diferença de cultura se apresenta como ponte e não como muro. O contato com a outra cultura se apresenta como riqueza das muitas outras culturas. A cultura como contingência, como linguagem, não como barreira intransponível.

Graciliano Ramos opera com o resíduo entre o sujeito e sua própria realidade. Em vez de recorrer à feliz ingenuidade com que o sertanejo é pintado, apresenta esse vínculo brutal que marca a experiência humana. Em um contexto como o da década de 1930, certamente os romances do escritor alagoano serviram para mostrar uma realidade desconhecida pelo resto do país. Mas não poderia ser essa sua única função na época; e não pode sê-la hoje, quando o sertanejo e sua realidade já adentraram as representações culturais. É a forma literária inovadora de Graciliano Ramos, e não a realidade que representa, que torna o livro importante até os dias de hoje.

A ficção de Graciliano Ramos desconfia da convenção, questiona e tensiona a linguagem, explorando sobretudo seu silêncio, a zona inapreensível que sempre se sugere na existência. Não é que *Vidas secas* tenha retratado o sertanejo mais real, ou que tenha apreendido completamente sua alma. A narrativa faz o que se pretende: apresentar as pequenas verdades. Pequenas porque contingentes, íntimas; mas verdades, porque simbólicas e simbólico é o mundo.

Referências

BOSI, A. Céu, inferno. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, A. Ficção e confissão. In: _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos*. 3. ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2006a.

_____. Os bichos do subterrâneo. In: _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos*. 3. ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2006b.

_____. Cinquenta anos de *Vidas secas*. In: _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos*. 3. ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2006c.

CARPEAUX, O. M. Amigo Graciliano. *Teresa*, São Paulo, n. 2, 2001. p. 144-147.

COSTA LIMA, L. *Mímesis: desafio ao pensamento*. 2. ed. rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

FREUD, S. Mal-estar na cultura. In: _____. *Cultura, Sociedade, Religião: O mal-estar na cultura e outros escritos*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

HOLANDA, L. *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

ISER, W. *O fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KRISTEVA, J. *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.

LINS, A; MAIA, E. C. (org.). *Sete escritores do Nordeste*. Recife: Cepe, 2015.

RAMOS, G. *Vidas secas*. 115. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2011.

_____. *Conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

TRILLING, L. *Sinceridade e autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do Eu*. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2014.

VERNANT, J-P. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução de Joana Angélica D'ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

Recebido em 07/01/2021.

Aprovado em 15/06/2021.